

प्रथम संस्करण १९६६

•
•
प्रकाशक

जीत मल्होत्रा

रचना प्रकाशन

इलाहाबाद-१

•
मुद्रक

इलाहाबाद प्रेस

३७० रानी मंडी

इलाहाबाद-३

मूल्य

अठारह रुपये

विषय-सूची

भूमिका

विषय का महत्व—

१—१६

हास्य की विशेषता, हास्य और मानव-स्वभाव, हास्य और नाट्यसाहित्य, हास्य और साहित्य के अन्यरूप—(क) कहानियों में हास्य रस (ख) उपन्यास साहित्य में हास्यरस (ग) निबन्ध साहित्य में हास्य रस (घ) कविता में हास्य रस (ङ) पत्र-पत्रिकाएँ, हास्य सम्बन्धी आलोचना ।

प्रथम अध्याय

हिन्दी नाटक—

१७—५२

हिन्दी नाटकों का उद्भव और विकास परम्परागत मूत्र, भारतेन्दु युग से पूर्व, भारतेन्दु युग, द्विवेदी युग, प्रसाद युग, प्रसादोत्तर युग, नाटक की शिल्प-विधि, कथानक, अवस्थाएँ, अर्थप्रकृतियाँ, सन्धियाँ, अर्थोप-क्षेपक, वृत्तियाँ, देशकाल, कथावस्तु में अनुरंजन के लिए हास्य की अनिवार्यता, प्राचीन संस्कृत नाट्यशास्त्र का प्रभाव, हिन्दी नाटकों पर अंग्रेजी नाट्य-साहित्य का प्रभाव, बंगला नाट्य-साहित्य का प्रभाव, हिन्दी नाटक की मौलिक प्रवृत्ति ।

द्वितीय अध्याय

हास्य का विवेचन—

५३—६७

हास्य रस क्या है ? हास्य रस की उत्पत्ति, वैज्ञानिक दृष्टिकोण से हास्य का अध्ययन, हास्य रस के भेद, हास्य का पादचात्य विद्वाना की दृष्टि से विवेचन—(क) हास्य (ह्यमर) (ख) व्यंग्य (सैदायर) (ग) चावैदग्ध (विट) वक्रोक्ति (आइरनी) परिहास (पैरोडी) प्रहसन (फास) भारतीय तथा पादचात्य विद्वानों के दृष्टिकोण का तुलनात्मक अध्ययन, भारतीय नाट्यविधान में रस की आवश्यकता, रसों में हास्य-रस, हास्य का स्थायी-भाव, हास्य के विभाव, हास्य रस के अनुभाव, हास्य रस, हास्य-

रस के संचारी भाव, हास्य का सामाजिक महत्व, हास्य का व्यक्तिगत महत्व, हास्य का धार्मिक एवं राजनीतिक महत्व, जीवन में हास्य की उपयोगिता, नाटक में हास्य का महत्व ।

तृतीय अध्याय

विदूषक—

६६—११५

अयेजी साहित्य में विदूषक की स्थिति, विदूषक की कोटियाँ, विदूषक का वर्ण, विदूषक का नामकरण, विदूषक की अवस्था, पात्र के रूप में विदूषक की महत्ता, विदूषक की भाषा एवं वाणी, विदूषक का चरित्र, विदूषक के लक्षण, विदूषक के पैदूपन के उदाहरण, हिन्दी नाटकों में विदूषक की स्थिति एवं महत्ता, निष्कर्ष ।

चतुर्थ अध्याय

लोकनाट्य—

११७—१४२

लोकनाट्य की विकास-परम्परा, लोक नाट्य के विभिन्न रूप (क) जानवरों के खेल (ख) रासलीला (ग) रामलीला (घ) नौटंकी (ङ) भवाई (च) जाना (छ) गम्भीरा (ज) कीर्तनिया (झ) भंकिया (ञ) कठपुतली (ट) तमाशा (ठ) ललित (ड) गोपल (ड) रूपाल (ण) बीथी भागवन्तुम (त) माच (थ) जातीय लोक नाट्य, लोकनाट्य की विशेषताएँ—(क) भाषा तथा संवाद (ख) कथानक (ग) पात्र (घ) चरित्र-चित्रण (ङ) संगीत का प्रयोग (च) रंगमंच (छ) हास्य रस (ज) लोकवार्ता (झ) उद्देश्य, धार्मिक महत्व, सामाजिक महत्व एवं राजनीतिक महत्व ।

पंचम अध्याय

प्रहसन—

१४३—१६२

प्रहसन की पृष्ठभूमि, प्रहसन का इतिहास, प्रहसनो की परम्परा तथा उसकी प्राचीनता, प्रहसन की परिभाषा तथा लक्षण, प्रहसन के विषय, प्रहसन के भेद, प्रहसन के अंग, प्रहसन का शिल्पगत वर्गीकरण (क) चरित्र प्रधान प्रहसन, परिस्थिति-प्रधान प्रहसन, विदूषक-प्रधान प्रहसन, भारतेन्दुपुराणीय तथा समकालीन प्रहसनकार, द्विवेदीयुग एवं प्रहसनकार, आधुनिक युग तथा प्रहसनकार. उपसंहार ।

षष्ठ अध्याय

हिन्दी-नाट्य-साहित्य में हास्य के माध्यम द्वारा सुधार की आवश्यकता—

१६३—२११

(क) राजनीतिक हास और राष्ट्रीय प्रेम की ओर संकेत तथा हास्य के माध्यम द्वारा सुधार (ख) हास्य के माध्यम द्वारा सामाजिक सुधार (ग) हास्य के माध्यम द्वारा धार्मिक सुधार (घ) चारित्रिक दुर्बलताओं के प्रदर्शन तथा उनमें हास्य द्वारा सुधार ।

उपसंहार

उपलब्धियों, निष्कर्ष एवं हास्य की सम्भावनाएँ—

२१३—२२३

(क) राजनीतिक कुठाग्रस्त हास्य (ख) धार्मिक और सामाजिक सुदभ में हास्य (ग) जननाट्य (घ) प्रहसन के लोकव्यापी रूपान्तर (ङ) विदूषक के व्यक्तित्व का विकास (च) हास्यगत मनोविज्ञान, हास्य की सम्भावनाएँ—(क) समाज के स्वस्थ विकास के लिए हास्य का प्रयोजन (ख) स्वतंत्र राष्ट्र के विकास के लिए हास्य का प्रयोजन (ग) व्यक्तित्व के विकास के विनोद के लिए उन्मुक्त हास्य का आश्रय ।

परिशिष्ट

२२५—२३२

सहायक ग्रन्थों की सूची

प्रस्तावना

आधुनिक जीवन में हास्य के मनोविज्ञान की सम्भावनाएँ कम होती जा रही हैं क्योंकि सामाजिक जीवन निरन्तर अस्त व्यस्त होता जा रहा है। समस्याएँ इन्द्रजाल की भाँति परस्पर गुथती चली जा रही हैं। सुख और शान्ति का छोर खोजने से भी नहीं मिलता। स्वप्नरत्ना के पश्चात् जिम उल्लासमय जीवन की अभिव्यक्ति होती चाहिये, वह भी स्वप्न की भाँति निरोहित हो रही है। साहित्य के कोठ में हास्य एक अभिनन्दनीय विषय रहा है जिसमें समाज का कलुष बिना प्रयास के विकार-रहित हो गया है और नाटक के क्षेत्र में तो इसके लिए एक विशिष्ट पात्र 'विद्वपक' की परिकल्पना की गई, जिससे गम्भीर में गम्भीर परिस्थिति में हास्य की अनुभूति सम्भव हो सके। इस प्रकार हास्य अमृत की भाँति जीवन को सजीविनी प्रदान करता रहा है।

कुमारो शान्तारानी प्रयाग विश्वविद्यालय हिन्दी विभाग की एक मेधावी छात्रा रही हैं, उन्होंने अत्यन्त परिश्रम तथा व्यवसाय में हास्य के विविध संदर्भों पर अत्यन्त गम्भीरतापूर्वक अध्ययन किया है। उनके विषय निरूपण की शैली मौलिक तथा तथ्यपूर्ण है। हिन्दी साहित्य में हास्यरस की विवेचनाएँ स्वतन्त्र रूप से बहुत कम लिखी गई हैं। यद्यपि किसी पुष्प की भाँति हास्य प्रस्फुटित होता है तथापि उसके मूल को कितने अथ-वार का सामना करना पड़ता है और कितने काँटों से घिरे रहने के बाद उस पुष्प को जीवन की सुगन्धि प्राप्त होती है। यही एक बड़ी समस्या है। इस प्रकार हास्य की विवेचना या अनुभूति से समाज है उसे सिद्धान्तों के पाश से मिला कर भी स्वच्छन्द रखना वास्तव में अत्यन्त मनोयोग और अनुभूतिमय कार्य है।

इस कठिन कार्य को करने में कुमारो शान्ता रानी ने सफलता प्राप्त की है। अपने अध्ययन को एक साध ग्रन्थ के रूप में प्रस्तुत कर उन्होंने इलाहाबाद विश्वविद्यालय में डी० फिल की उपाधि प्राप्त की है। मुझे विश्वास है कि इस विषय के अन्य ग्रन्थों में यह ग्रन्थ आदर के साथ ग्रहण किया जाएगा, और विद्वान एवं विद्यार्थी समान रूप से उससे लाभ उठा सकेंगे, उनके भविष्य के कार्य निर्वाह के लिए मेरी शुभ कामनाएँ हैं।

सावेत

प्रयाग

२०-६-६६

रामकुमार वर्मा

प्राक्कथन

प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध में हिन्दी-नाटकों में हास्य तत्त्व का विवेचन रसात्मक और मनोवैज्ञानिक दृष्टि से किया गया है। मेरे शोध की परिधि भारतेन्दु युग से लेकर प्रसाद युग तक रही है, क्योंकि उसी अवधि में हास्य के शास्त्रीय रूपों की परिणति व्यावहारिक रूप से नाट्य-साहित्य के अन्तर्गत परिलक्षित हुई है।

साहित्य में रसों का विशेष महत्व रहा है। रस को काव्य की आत्मा के रूप में स्वीकार कर रस के आचार्यों ने उसे साहित्य की प्रत्येक विधाओं के अन्तर्गत अंगीकृत किया है। साहित्यशास्त्र में इसका प्रयोग काव्यास्वाद अथवा काव्यानन्द के लिए हुआ है। अतः रस को 'ब्रह्मानन्द महोदर' माना गया है। नाटक में 'रसरस' शृङ्गार के साथ ही साय हास्य को भी महत्वपूर्ण स्थान दिया गया है। हास्यरस का स्थायी भाव हास है। 'वागादिवैकृतैश्चेतो विकासो हास इष्यते' लिख कर साहित्य दर्पणकार ने वाणी के रूप-आदि विकारों को देख कर चित्त के विकसित होने को 'हास' की सज्ञा दी है। साहित्य जीवन की अभिव्यक्ति है और हास्य जीवन का एक विशिष्ट अंग है। इसलिए हास्य का साहित्य में महत्वपूर्ण स्थान होना निश्चित है, फिर नाट्यदर्शन में तो हास्य का होना स्पष्टणीय है।

इस विशिष्टता के होते हुए भी साहित्य में इस पक्ष पर मनोवैज्ञानिक दृष्टि से पर्याप्त रूप से प्रकाश नहीं डाला गया है। अपने शोध को निश्चित करते समय मुझे इस प्रसंग पर कार्य करने की विशेष प्रेरणा मेरे आचार्य डॉ० रामकुमार वर्मा ने प्रदान की। बाल्यकाल से ही मेरी रुचि प्रहसनों और जननाटकों में रही है। इसलिए यह विषय मुझे खोज के लिए आवश्यक ज्ञात हुआ। परिणामस्वरूप मैंने हास्य तत्त्व के मनोवैज्ञानिक विश्लेषण को दृष्टि में रखते हुए अपना शोधकार्य प्रारम्भ किया।

शोध-प्रबन्ध सात अध्यायों में लिखा गया है। हिन्दी नाटकों में हास्य के विविध तत्त्वों का विश्लेषण करते हुए उनकी विशेषताओं का स्पष्ट उल्लेख करना मेरा अभीष्ट रहा है। जहाँ मैंने हास्य रस का विवेचन रसात्मक दृष्टि से किया है वहाँ मानव स्वभाव और मानव मनोविज्ञान के साथ भी उसका सम्बन्ध निरूपित किया है।

प्रथम अध्याय में आरम्भ से लेकर प्रसाद युग तक मैने हिन्दी-नाटकों के उद्भव और विकास की सम्यक् रूपरेखा अन्य भाषाओं के प्रभाव सहित निरूपित की है।

द्वितीय अध्याय में हास्य के विविध भेदों का विश्लेषण करते हुए भारतीय एवं पाश्चात्य दृष्टिकोणों का तुलनात्मक अध्ययन किया है। नाट्य-विधान की दृष्टि से इसमें मैने अनेक मौलिक तत्त्वों का समावेश करने का प्रयत्न किया है।

तृतीय अध्याय विदूषक से सम्बन्धित है। भारतीय और पाश्चात्य नाटकों में विदूषक की महत्ता हास्य रस के दृष्टिकोण से प्रतिपादित हुई है। यहाँ विदूषक के व्यक्तित्व एवं उसके कार्यकलाप के सम्बन्ध में कुछ नवीन विचार भी उपस्थित किये गये हैं।

चतुर्थ अध्याय में लोचनाट्य की विशिष्ट उपलब्धियाँ प्रस्तुत की गयी हैं। वस्तुतः लोकनाट्य शताब्दियाँ से जनता के मनोरंजन का साधन रहा है और हास्य के विविध रूप उसी के द्वारा बीज रूप में प्रस्तुत हुए हैं। लोकनाट्य के इस जनव्यापी प्रभाव को हास्य के परिश्रेय में उपस्थित कर मैने उसकी उपादेयता पर प्रकाश डालने का प्रयत्न किया है। वास्तव में यह अध्याय इस शोध प्रबन्ध का एक महत्वपूर्ण अध्याय है।

पंचम अध्याय हास्य रस के महत्वपूर्ण नाटकीय एण-प्रहसन से सम्बन्धित है। नाट्य साहित्य में प्रहसन के भी अनेक रूप परिलक्षित हुए हैं। जिस प्रकार तृतीय अध्याय में विदूषक का महत्त्व प्रतिपादित करने का प्रयत्न किया गया है उसी प्रकार पंचम अध्याय में प्रहसन की विस्तृत समीक्षा करते हुए हास्य की दृष्टि से भी उसका विवेचन किया है।

षष्ठ अध्याय में हास्य परिष्कार के साधन के रूप में प्रस्तुत किया गया है। राजनीतिक उत्कर्ष और राष्ट्रीय प्रेम के जागरण के लिए हास्य नाटक में किस प्रकार सहायक हो सकता है इस सम्बन्ध में विचार किया गया है, साथ ही साथ चारित्रिक दुर्बलताओं के सुधार के लिए हास्य की उपयोगिता सिद्ध की गई है।

शोध प्रबन्ध का सप्तम अध्याय एक मौलिक सुझाव के रूप में प्रस्तुत किया गया है। उपलब्धियाँ और निष्कर्ष के साथ हास्य की जो सम्भावनाएँ राष्ट्रीय जीवन में हो सकती हैं वे नाटक के रूप में किस प्रकार साकार की जा सकती हैं इसके सम्बन्ध में कुछ नये विचार उपस्थित किये गये हैं। इस प्रकार यद्यपि हास्य शताब्दियों से नाटक का एक महत्वपूर्ण अंग रहा है और उस पर समय-समय पर शास्त्रीय और व्यावहारिक दृष्टिकोण से विचार भी किया गया है तथापि मैने इस विषय पर हास्य के मनोवैज्ञानिक तथा स्वभावगत सदर्भों में विचार किया है।

लगभग तीन वर्षों के अनवरत परिश्रम से मैने यह कार्य सम्पन्न किया। यद्यपि शोध-प्रबन्ध लिखने में मुझे विशेष कठिनाइयों का सामना करना पड़ा, तथापि मैं अपने कार्यों में सलग्न रहो। मेरा उद्देश्य नाट्य साहित्य के क्षेत्र में रम और मनोविज्ञान के

पारस्परिक सम्बन्ध को उद्घाटित कर हास्य के सागोपाग विवेचन में है। कहाँ तक इस कार्य में सफल हो सकी हैं, इसका निर्णय साहित्य के मर्मज्ञ विद्वान ही कर सकने हैं।

यह शोध-प्रबन्ध अपने आचार्य डॉ० रामकुमार वर्मा पद्मभूषण, अध्यक्ष, हिन्दी-विभाग, इलाहाबाद-विश्वविद्यालय के निर्देशन में प्रस्तुत किया गया है। उनके प्रति अपनी हार्दिक कृतज्ञता प्रकट करना शब्दों द्वारा सम्भव नहीं है। शोध-प्रबन्ध को अन्तिम रूप देने में पद्मभूषण आचार्य हजारोप्रसाद द्विवेदी तथा डॉ० गोपीनाथ तिवारी जो से जो नवीन परिप्रेक्ष्य प्राप्त हुए हैं, उनके लिए भी मैं हार्दिक कृतज्ञता प्रकट करती हूँ। शोध-कार्य के सन्दर्भ में जिन विद्वानों तथा गुरुजनों एवं मित्रों के सुझाव प्राप्त हुए और जिन विद्वानों के ग्रन्थों से मैंने यथास्थान सामग्री ग्रहण की है, उनके प्रति भी अपना आभार प्रकट करती हूँ।

शान्तारानी

विषय का महत्त्व

१. हास्य की विशेषता
२. हास्य और मानव-स्वभाव
३. हास्य और नाट्य-साहित्य
४. हास्य और साहित्य के अन्य रूप
 - (क) कहानियों में हास्य-रस
 - (ख) उपन्यास-साहित्य में हास्य-रस
 - (ग) निबन्ध-साहित्य में हास्य-रस
 - (घ) कविता में हास्य-रस
 - (ङ) पत्र-पत्रिकाएँ
५. हास्य सम्बन्धी आलोचना

विषय का महत्व :—

भारतीय सस्कृति में जीवन का विवास और उसका सन्तुलन अभीष्ट रहा है। मानव के स्वभाव तथा उसके जीवन की परिस्थितियाँ में निरन्तर सघर्ष होता रहा है। उस सघर्ष के फलस्वरूप ऐसी प्रवृत्तियाँ का उदय हुआ है जिनसे जीवन-रम में परिवर्तन की सम्भावना होती है। अतः जब यह जीवन साहित्य का विषय बनता है तब साहित्य-कार ऐसी प्रवृत्तियों का सचयन करता है जिनमें जीवन का उदात्त रूप दृष्टिगत हो सके।

१. हास्य की विशेषता—

हास्य-प्रिय लेखकों की महत्ता पर अपने विचार प्रकट करते हुए प्रसिद्ध पाश्चात्य विद्वान् 'बैकरे' ने लिखा है, 'हास्यप्रिय लेखक आप में प्रीति, अनुकम्पा एवं कृपा के भावों को जाग्रत कर उनको नियन्त्रित करना है। असत्य और दम्भ तथा कृत्रिमता के प्रति घृणा और कमजोरी, दरिद्रों, दलितों और दुखी पुरुषों के प्रति कोमल भावों को उदय करने में सहायक होता है। हास्यप्रिय साहित्यकार निश्चित रूप से ही उदारशील होते हैं। वे तुरन्त ही दुःख-सुख से प्रभावित हो जाते हैं। वे अपने निकटवर्ती लोगों के स्वभाव को भली भाँति समझने लगते हैं, एवं उनके हास्य-प्रेम, विनोद और अश्रुओं से सहानुभूति प्रकट कर सकते हैं। सबसे उत्तम हास्य वही है जो कोमलता और कृपा के भावों से भरा हो।'

१. The Humorous writer professes to awaken and direct your love, your pity, your kindness, your scorn for untruth, pretension, imposture for linderiness for the weak, the poor, the oppressed, the unhappy, A literary man of the humorous turn is prety sure to be of philanthropic nature, to have a great sensibility to be easily moved to pain or pleasure, keenly to appreciate the varieties of temper of people round

मानव-जीवन सतत हास्य प्रेमी रहा है अर्थात् हँसना मनुष्य का एक स्वाभाविक गुण है। मनोवैज्ञानिकों ने चौदह प्रकार की मूल प्रवृत्तियाँ विज्ञान में बतलाई हैं, उनमें हास्य की प्रवृत्ति भी सम्मिलित है। जंमे मानव की एक मूल प्रवृत्ति भूख है वैसे ही हास्य भी एक प्रवृत्ति है जिससे मनुष्य को आनन्द की प्राप्ति होती है। डा० गुलाबराय ने एक स्थान पर लिखा है, 'जो मनुष्य अपने जीवन में कभी नहीं हँसा, उसके लिए रभाशुक सवाद की शब्दावली में कहना पड़ेगा—'वृथागत तस्य नरस्य जीवनम्'। वह मनुष्य नहीं पुच्छ विपाणहीन द्विपद पशु है, क्योंकि हँसने की क्रिया पर मनुष्य का अधिकार है।' जैसे भोजन में अनेक प्रकार के व्यंजनों का समावेश होने से यदि उसमें लवण का अभाव हो जाए तो सम्पूर्ण भोजन नीरस तथा स्वादहीन बन जाता है, वैसे ही जीवन में समस्त वैभवा के होने पर भी यदि हँसी का अभाव हो तो जीवन भारस्वरूप और रसहीन हो जाता है। इसी कारण जीवन के आस्वाद के लिए हँसी अत्यन्त आवश्यक है और हँसी के द्वारा ही मधुरिमा का संचार होता है।

वास्तव में हँसी प्रकृति की सबसे बड़ी विभूति है। स्वास्थ्य की समृद्धि के लिए मनुष्य अनेक प्रकार की पौष्टिक वस्तुओं का प्रयोग करता है, विटामिन-सम्पन्न खाद्य पदार्थों का सेवन करता है। उसी प्रकार हँसी भी एक विटामिन है जिसके बिना जीवन की परिपुष्टि नहीं हो सकती। हास्य के कारण ही मनुष्य के जीवन में अनेक उपयोगी गुणों का विकास होता है। यदि शरीर-विज्ञान की दृष्टि से विचार किया जाए तो हास्य ही स्वास्थ्य की सजीवनी है। श्री केलकर के अनुसार—

'जिस समय मनुष्य नहीं हँसता, उस समय श्वासोच्छ्वास की क्रिया सीधी और शान्त रीति से होती है और हँसने के समय उसमें एकदम व्यत्यय हो जाता है। परन्तु उस व्यत्यय का परिणाम श्वासोच्छ्वास की इन्द्रियों और शरीर के रक्त-प्रवाह पर अच्छा ही होता है।' डा० बरसाने लाल चतुर्वेदी ने इन्हीं स्पष्ट रीति से कहा है कि, 'यदि संसार के लोगों को यह अच्छी प्रकार से ज्ञात हो जाए कि हास्य द्वारा हमारे स्वास्थ्य पर कितना अच्छा प्रभाव पड़ता है तो फिर आधे से अधिक डाक्टरों, वैद्यों और हकीमों आदि के लिए मक्खियाँ मारने के अतिरिक्त और कोई कार्य ही न रह जाए। हास्य से बढ़कर बलवर्द्धक और उत्साहवर्द्धक कोई वस्तु हो ही नहीं सकती। हास्य से हमारे शरीर

about him and sympathise in their laughter, love, amusement and tears. The best humour is that which is flavoured throughout with liveness and kindness.

Humour and Humourists—By Thackeray P. 30.

१—हास्य रस मूल—श्री केलकर—अनुवाद श्री रामचन्द्र वर्मा, पृ० १५४

मे नवीन जीवन का तथा नवीन शक्ति का संचार होता है और हमारे आरोग्य की वृद्धि होती है^१ । मैं यह कह सकती हूँ कि दिन मे तीन बार हँसने वाले व्यक्ति के लिए डाक्टर की आवश्यकता नहीं पड़ती ।

२. हास्य और मानव स्वभाव

हास्यप्रिय मनुष्यों के स्वभाव मे सरलता और कोमलता के भाव निहित रहते हैं और उनमे कष्ट सहन करने की क्षमता होती है । कारलाइल महोदय का कथन है कि 'जिस व्यक्ति ने एक बार सच्चे हृदय से खुलकर हँस लिया है वह कदापि बुरा नहीं हो सकता । प्रसन्नचित्त व्यक्तियों के हृदय मे कोई बुराई नहीं रह सकती^२ । हास्यप्रिय मनुष्यों के लिए आपत्तियों के पर्वत भी राई-से नगण्य हो जाते है । उनको घोर कालिमा के भीतर भी रजत रश्मियों की झलक दिखलाई पड़ती है । महान् क्रान्तियों के बीच भी हँसमुख व्यक्ति का स्वास्थ्य तथा आद्याग्रद दृष्टिकोण सदैव ही सहायक रहा है । हास्यप्रिय व्यक्ति के संभाषण में फूल झड़ते है, वह जिवर जाता है उधर ही ज्योति की लहर-सी दौड़ जाती है ।

हास्य रस मे ऐसा मानसिक आधार होता है जो कि सार-रूप आनन्द से ही व्याप्त रहता है । भावों पर आधारित अनुभव दुःखद तथा सुखद होते है । किन्तु हास्य रस का साहित्यिक एव लौकिक अनुभव आनन्द ही होता है । हास्य द्वारा शृंगार मे सफलता आती है और उसकी वृद्धि हांती है । वह शृंगार का भी शृंगार है । हास्य प्रसिद्ध लेखक श्री जी० पी० श्रीवास्तव ने हास्य की उपयोगिता के विषय मे लिखा है, 'बुराई रूपी पाशों के लिए इसमे बड़कर कोई दूसरा गंगा-जल नहीं है । यह वह हथियार है जो बड़े बड़ों के मिजाज चुटकियों मे ठोक कर देता है । यह वह कोडा है जो मनुष्य को सीधी राह से बहकने नहीं देता । मनुष्य ही नहीं, धर्म और समाज का भी सुधारने वाला है तो यही है । स्पेन के सरवैटीज ने डानक्यूतोड की रचना करके यूरोप भर के पुर्वाई फौजदारों की हस्ती मिटा दी । इंग्लैंड के शेक्सपियर ने अपने शाइलाव द्वारा सूदखोरो की हुलिया बिगाड दी । फ्रांस के भालियर ने अपने पैके और मरफूरिए नामक चरित्रों से तत्त्वज्ञानियों की खिल्ली उड़वाकर अरिस्टाटिल मे मज़बूत करने वालों को फ्रांसी के तश्ते पर से उतार

१—हिन्दी साहित्य मे हास्य रस—डा० बरसाने लाल चतुर्वेदी, पृ० १३

२—No man who has once wholly and heartily laughed, can be altogether irreclaimably bad. In Cheerful souls, there is no evil. (Corlyle). Page 16.

लिया ।^१ वस्तुतः हास्य किसी भी प्रकार के अयाय, अत्याचार तथा सामाजिक एवं बौद्धिक असंगतियों पर विजय प्राप्त करने का सर्वश्रेष्ठ माध्यम है । अतः हास्य वह मनो-भाव है जिससे न केवल परिस्थितिजन्य अवसाद दूर हो सकते हैं बल्कि जीवन में अग्रसर होने की प्रेरणा तथा शक्ति भी मिलती है ।

३. हास्य और नाट्य साहित्य :—

भारतीय नाट्य-साहित्य में इसी कारण हास्य को एक आवश्यक स्थान दिया गया है । नाटककारों ने नायक के जीवन की जटिल परिस्थितियों से उत्पन्न कर्कशता एवं कठोरता में रस घोलने के लिए ही कदाचित् विद्रूपक की सृष्टि की है । विद्रूपक ही अपनी वेशभूषा, पैदलपन तथा वाक्पटुता के द्वारा दर्शकों को अपनी ओर आकर्षित करता है । रंगमंच पर अनेक प्रकार की कलाओं को प्रदर्शित कर वह दर्शकों को हँसाने में सहायक होता है जिससे कि जीवन की क्रान्तिकारी परिस्थितियों में भी मन स्वस्थ और संतुलित रह सके । नाटका में हास्य तत्व की मीमांसा इसी दृष्टिकोण से की गयी है कि इसके द्वारा जीवन का सम्पूर्ण चित्र ऐसे परिवेश में उपस्थित किया जाए जिससे समस्त जीवन की मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया में आशा के संदेश प्रतिपादित किये जा सकें ।

सामाजिक तथा व्यक्तिगत त्रुटियों के निराकरण में हास्य अत्यन्त उपयोगी तत्व सिद्ध होता है । समाज की प्रचलित रुढ़ियाँ, कुरीतियाँ और अनेक प्रकार की विकृतियाँ सदा से ही हास्य रस की समग्रो बननी चली आई हैं । इसी उद्देश्य की पूर्ति के लिए प्रहसन तथा हास्यरस प्रधान नाटकों की रचना हमारे साहित्य में हुई है । भारतेन्दु हरिश्चन्द्र जी ने वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति, अन्धेर नगरी, विपश्य विपमौपघम् आदि प्रहसनों की रचना की जो हास्य तथा व्यंग्य से परिपूर्ण हैं । इन प्रहसनों में समाज में फैली कुरीतियों पर तीव्र व्यंग्य किया गया है । स्वर्गीय बन्नीनाथ भट्ट ने 'बिवाह विज्ञापन' नामक प्रहसन में विवाह के दीवाना पर खून व्यंग्य के बाण छोड़े हैं और उनकी हँसी उड़ाई है । इनके दूसरे नाटक 'चुगी की उम्मीदवारी' में वोट की भ्रष्टाचार की मज्जाक उड़ाया गया है । श्री अन्नपूर्णानन्द जी की 'मेरी हजामत' में ब्राह्मणों के पैदलपन पर अच्छा उपहास किया गया है—

‘दावा बहुत है इलमे रियाजी में आपको ।

ब्राह्मण के पेट आके जरा नाप लीजिए ॥’^२

अतः यह स्पष्ट है कि साहित्य में हास्य रस का प्रमुख स्थान है । प्रेच दार्शनिक

१ हास्य रस—श्री जी० पी० श्रीवास्तव—पृ० १२

२ मेरी हजामत—श्री अनूपशर्मा, पृ० १०

वर्गसा ने हास्य के विषय में लिखा है कि, 'हास्य कुछ इस प्रकार का होना चाहिए जिसमें सामाजिकता की झलक हो। यात्रिकता से उत्पन्न सामाजिक सनक पर रोक लगाने में हास्य और व्यंग्य ही सफल साधन हैं। भौतिकता की चपेट में गौण बनते हुए मानवीय सम्बन्धों के प्रति भी हास्य कोमलता एवं सजगता का कारण होता है।^१ धार्मिक क्षेत्र में भी पुरोहितों एवं पण्डितों ने हास्य का आधार तथा उसके सहयोग द्वारा अपने धोताओं को तीव्र रूप से प्रभावित किया है और हास्य रस की मर्यादा को बनाए रखा है।

हास्य रस की उपयोगिता का वर्णन करते हुए यह पूर्ण रूप से ज्ञात हो जाता है कि यह हमारे साहित्य का एक विशिष्ट अंग है। हास्य कभी-कभी जटिलताओं के समाधान का साधन बनता है और कभी प्रेरणा एवं सान्त्वना का। हास्य रस ही हमारी मानसिक शक्ति तथा भावना जगत् के सन्तुलन को बनाए रखता है। हास्य के द्वारा ईर्ष्या का दमन किया जाता है और सामाजिक जीवन में क्रोध का शमन होता है। साथ ही हमारी अमानुषिक प्रवृत्तियों का भी नियमन होता है। पाश्चात्य विद्वानों ने भी अपने साहित्य में हास्य का प्रयोग किया है और उसे विशेष रूप से महत्व दिया है। कुछ श्रेष्ठ दार्शनिकों ने तो इसकी सूक्ष्म आत्मा को परख कर अनेक सिद्धान्तों का निर्माण भी किया है। वस्तुतः हास्य रस मनुष्य के जीवन में, समाज में आनन्द का संचार करने के साथ ही उसमें स्वस्थ नैतिक एवं उपयोगी भावनाओं को विकसित करता है। इस प्रकार हास्य का हमारे साहित्य के प्रत्येक क्षेत्र में महत्व है। नाटक, निबन्ध, कहानी, पत्र, पत्रिकाओं आदि में हास्य रस का प्रयोग होता चला आ रहा है क्योंकि हास्य रस के द्वारा ही साहित्यकार अपनी रचना को रोचक तथा सर्वोत्कृष्ट बनाने में सहायक होता है।

४. हास्य और साहित्य के अन्य रूप :—

कहानियों में हास्य रस :—कहानियों में हास्य व्यंग्य का पर्याप्त प्रयोग हुआ है। अल्पपूर्णानन्द वर्मा, वेढब बनारसी, कान्तानाथ पाण्डेय 'चोच', 'निराला', जयनाथ नलिन, यशपाल, अमृतलाल न्यागर, बरसाने लाल चतुर्वेदी, शरदचन्द्र जोशी, शारदा प्रसाद

१- Laughter must be some of this kind a sort of social gesture. By the fear which it inspires, it restrains-crechtricity, keeps constantly awaken and in mutual contact certain activities of a secondary order which might retire into their shell and to go to sleep, and in short, softens down whatever the surface of the social body way retain of-mechanical inelasticity.

Laughter by. Henri Bergson page 20.

वर्मा, मिलिन्द, राधाकृष्ण आदि लेखकों ने अपनी कहानियों में हास्य रस की सृष्टि की है। इन लेखकों की रचनाओं में हास्य व्यंग्य पैली के उदाहरण दृष्टव्य हैं। अन्न-पूर्णानन्द द्वारा रचित 'मेरी हजामत' का यह सुन्दर उदाहरण देखिए—

'एक बार मेरे मित्र रेल से सफर कर रहे थे। उनके बगल में एक मुसलमान सज्जन बैठे हुए थे जो लखनऊ के रहने वाले थे और इसीलिए अवश्य ही कोई नवाब रहे होंगे। लखनऊ स्टेशन पर दोना आदमियों ने ककड़ियाँ खरीदीं। मुसलमान सज्जन ने बड़ी नफासत के साथ ककड़ियों को छील कर छोटे छोटे टुकड़े किए और फिर एक एक टुकड़े को सूँघ कर बाहर फेंकने लगे। मेरे मित्र से न देखा गया। उन्होंने पूछा कि आप इन्हें खाते क्यों नहीं? उन्होंने उत्तर दिया कि ककड़ियाँ खाने में कोई मजा नहीं, उनकी खुराबू ही असल चीज है।'¹

चोच जी की हास्य रस की कुछ कहानियों का संग्रह 'छड़ी बनाम सोटा' नामक पुस्तक में हुआ है। संग्रह की प्रथम कहानी के नाम से ही इसका नामकरण हुआ है। इन कहानियों के अन्तर्गत लेखक स्वप्न की देखी बातों का उल्लेख करता है और यह अनुमान लगाता है कि वह समय भी दूर नहीं है कि जब धीमती जी पूछेंगी 'डियर खाना तैयार है?' और धीमान जी उत्तर देंगे 'हाँ श्रीमती जी, आज्ञा हो तो परोसूँ।'²

प्रेमचन्द जी की दो-चार कहानियाँ हास्ययुक्त हैं। उन्होंने मोटेराम शास्त्री को अपनी कहानियों का नायक बनाकर मनोरंजक कहानियों की रचना की है जिनमें उच्च-कोटि के हास्य का प्रयोग हुआ है। भगवतोत्तरण वर्मा जी ने भी हास्ययुक्त कहानियों की रचना की। इनकी कहानियों का संग्रह 'दो बाँके' के नाम से प्रकाशित हुआ है। निराला जी गम्भीर साहित्य के रचयिता थे फिर भी उनकी कहानियों में हास्य यत्र तत्र मिलता है। 'सुकुल की बीबी' कहानी में हास्यपूर्ण अनेक स्थल मिलते हैं। परीक्षा के समीप विद्यार्थी की क्या स्थिति हाँती थी, हास्य के दृष्टिकोण से पठनीय है—

'किताब उठाने पर और भय होता था, रत्न देने पर दूने दबाव से फेल हो जाने वाली चिन्ता। अन्त में निश्चय किया, प्रवेशिका के द्वार तक जाऊँगा, धक्का न मारूँगा, सम्य लडके की भाँति लौट जाऊँगा, परीक्षा के पश्चात् फिर' मेरे अविचल कण्ठ से यह मुनकर कि सूबे में पहला स्थान मेरा होगा, अगर ईमानदारी से पचें देखे गए...। पर ज्यों-ज्यों फल के दिन निकट होते आते, मेरी आत्म-बल्लरी सूखती गयी³।'⁴

देवद बनारसी जी के हास्यपूर्ण कहानियों के दो संग्रह 'मसूरी वाली' तथा

१. मेरी हजामत—श्री अन्नपूर्णानन्द—पृ० ४८

२. छड़ी बनाम सोटा—'चोच' पृ० ७

३. सुकुल की बीबी—निराला, पृ० १६

‘वनारसी एवका’ प्रसिद्ध है। वनारसी एवका का परिचय लेखक ने विनयी हास्यात्मक शैली में प्रस्तुत किया है—

‘कुछ चीजें परमात्मा बनाता है और कुछ जब काम की अधिकता हो जाती है तब ठेके पर भी बनवा लेता है।’ वनारसी घोड़े के दुर्बल पतले शरीर का वर्णन भी पठनीय है, ‘मोटाई इन वीर तुरगों की ऐसी होती है कि आश्चर्य होता है कि उनकी कमर से कवि और शायर अपनी नायिकाओं की कमर की उपमा न दे कर इधर-उधर भटकते क्यों रहे हैं ? इनका सारा शरीर ऐसा लम्कता है जैसे अंग्रेजी कानून।’

‘साधारण एवके के घोड़े भारतीय दृष्टि के अवलम्ब हैं, या यां कहिए कि आजकल के स्कूला और कालिजों के अधिवास विद्याभ्यास की चलती-फिरती दीड़ती तस्वीरें हैं...यह मजहू की तस्वीर है। पसली हड्डियाँ ऐसी दृष्टिगोचर होती हैं जैसे एक्सरे का चित्र। हाँकी की गति हिन्दी कहानी लेखक की पैदाइश की सख्या से कम न होगी।’ इस भाँति यह स्पष्ट है कि हिन्दी साहित्य की कहानी शैली में हास्यपूर्ण रचनाएँ पर्याप्त मात्रा में प्राप्त होती हैं।

उपन्यास साहित्य में हास्य रस—उपन्यासों का आरम्भ भारतेन्दु युग से ही हुआ। जैसी उन्नति भारतेन्दु काल में नाटका तथा निबन्धों में हुई ऐसी कथा साहित्य में नहीं हुई। हास्य रस पर बहुत कम उपन्यासों की रचना हुई। बालकृष्ण भट्ट द्वारा रचित ‘सौ अज्ञान, एक सुज्ञान’ नामक उपन्यास में हास्य की अवतारणा हुई है। उपन्यास में एक स्थान पर लड़ने वाली औरता के विषय में कहा है, ‘हवा के साथ लड़ने वाली कोई कर्वाँ न लड़ेगी तो खामा हुआ अन्न कैसे पचेगा, यह सोच अपने पड़ोसियों पर बाण से तोखे और रूखे बचनों की वर्षा कर रही है।’ श्री जी० पी० श्रीवास्तव, निराला, केशवचन्द्र वर्मा, विन्ध्याचल प्रसाद गुप्त, सरयू पण्डा गौड़, वरुण, द्वारकाप्रसाद, देव बनारसी, अमृतलाल नागर, यशपाल आदि लेखक ने भी अपने उपन्यासों में हास्य रस की मृष्टि करके उपन्यासों को रोचक बनाने का प्रयत्न किया है।

निबन्ध-साहित्य में हास्य-रस—भारतेन्दु युग के प्रायः सभी प्रमुख लेखकों ने अपनी रचनाओं में हास्य-व्यंग्य का पुट दिया है। भारतेन्दु जी के निबन्धों में ककड स्तोत्र, पाँचवें पैगम्बर, स्वर्ग में विचार-सभा का अधिवेशन आदि व्यंग्य से ओतप्रोत हैं। बालकृष्ण भट्ट ने भी कई हास्यपूर्ण निबन्धों की रचना की। जैसे—पुरुष अहेरी की स्त्रियाँ अहेर हैं, ईश्वर क्या ही ठोठल है, नाक निगोड़ी भो बुरी बला है आदि। प्रतापनारायण मिश्र, राधाचरण गोस्वामी तथा बालमुकुन्द गुप्त ने भी इस क्षेत्र में अच्छी सफलता प्राप्त की है। गुप्त जी के शिव शम्भू के चिट्ठे तथा गोस्वामी जी की ‘यमलोक

यात्रा' अद्भुत अपूर्व रचनाएँ हैं।

द्विवेदी युग के निबन्ध लेखकों में बाबू गुलाबराय, जगन्नाथ प्रसाद चतुर्वेदी, चन्द्रधर शर्मा गुलेरी, शिवपूजन आदि प्रमुख हैं। आगे चल कर रुद्रदत्त शर्मा, अनूपगान्धर्व, हरिश्चकर शर्मा, गोपाल प्रसाद व्यास, प्रभाकर माचरे आदि ने व्यापारिक एवं हास्यात्मक निबन्धों की रचना की। इनके अतिरिक्त गम्भीर लेखकों में हजारी प्रसाद द्विवेदी, रामविलास शर्मा तथा रामचन्द्र शुक्ल के आलोचनात्मक निबन्धों में भी हमें कहीं कहीं हास्य तथा चुटीले व्यंग्य के उदाहरण मिलते हैं। निबन्ध-लेखकों की व्यंग्यपूर्ण शैली के दो एक उदाहरण प्रस्तुत हैं—

‘आप माई लार्ड ! जब से भारतवर्ष में पधारें है, बुलबुलों का स्वप्न ही देखा है या सचमुच कोई करने के योग्य कोई काम भी किया है ? खाली अपना ख्याल ही पूरा किया है’।

‘सच पूछिए तो गुरु-गुरु में मनुष्य कुछ साम्यवादी हो था। हँसना-हँसाना तब गुरु हुआ होगा, जब उसने कुछ पूँजी इकट्ठी कर ली होगी और संचय के साधन जुटा लिए होंगे’।

वर्तमान काल में निबन्ध साहित्य में हास्य का प्रयोग करने वाले लेखकों में डा० पीताम्बरदत्त बडव्याल, डा० केसरीनारायण शुक्ल, निराला, श्री विश्वम्भर नाथ शर्मा ‘कौशिक’, श्री दाम्भूप्रसाद बहुगुणा विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं।

श्री पीताम्बरदत्त जी समाज तथा व्यक्ति के बीच व्यवधान उपस्थित करने वाली मनोवृत्ति को व्यंग्य द्वारा दूर करने में सिद्धहस्त हैं। साधारण रूप से सौगन्ध खाने की बात ही लीजिए। इन्हीं अनेक दृष्टिकोणों से विचार कर डा० पीताम्बर जी ने अपने ‘सौगन्ध’ शीर्षक लेख में बड़ी ही सुन्दरता से प्रस्तुत किया है। निम्नलिखित पंक्तियाँ देखिए—

‘यदि लोग मेरा विश्वास करते तो मुझे सौगन्ध खाने की, ईश्वर की पुहारें देने की, रामजी का नाम लेने की, क्या जरूरत थी ? लेकिन क्या कलूँ मामला यहाँ तक पहुँच गया है कि यदि मैं अपने किसी मित्र को नमस्कार कहूँ और सौगन्ध खाऊँ कि नमस्कार करने वाला सेन्ट परसेन्ट मैं ही हूँ, तो मेरे मित्र को विश्वास ही न आवे कि मैं उनके आगे अपना शरीर लिए खड़ा हूँ—ईश्वर कसम, समुद्र कसम, बाप कसम, तुम्हारी कसम, बाइगाड, वगैरा कसम खाना मामूली बात है’।

१—बालमुकुन्द गुप्त—निबन्धावली, पृ० १७९

२—हजारीप्रसाद द्विवेदी—अशोक के फूल—पृ० ४८

३—श्री पीताम्बरदत्त बडव्याल—‘सौगन्ध’ लेख, पृ० १

कविता में हास्य-रस—साहित्य के अन्य रूपों में कविता सर्वप्रमुख है। संस्कृत के आचार्यों ने काव्य में रस की नवधा निष्पत्ति में हास्य को भी महत्वपूर्ण स्थान दिया है। हास्य का स्थायीभाव हास है, कुम्पता और अनुचित कथन इसका उद्दीपन है और इसके पान आलम्बन है। मध्योच्च स्वर, अट्टहास आदि इसके अनुभाव हैं तथा हर्ष, चपलता आदि संचारी भाव है। प्राचीनकाल में इसका प्रयोग अधिकाधिक नाटक के क्षेत्र में हुआ है। काव्य में स्वतन्त्र रूप से भी विनोद और परिहासरूप के लिए उसका प्रयोग किया गया है। उदाहरण के लिए विजया का वर्णन देखिए—

पान ते ज्ञान की खान खुले विन पान खुशी नहि होत है बानी ।
चाहत है सब जागी जती अरु देन मे महादेवहु ज्ञानी ॥
याकी समान न आन कछु मुहि दोखन है जग भुक्ति नसानी ।
गग ते ऊँची तरंग उठे जब अग मे आवति भग भवानी ॥^१

प्रतापनारायण मिश्र ने दो प्रकार के हास्य की रचना की है एक तो व्यंग्यात्मक हास्य जो उद्देश्य मिश्रित होता था और दूसरा शुद्ध हास्य। उनके शुद्ध हास्य का उदाहरण 'बुढ़ापा' कविता में प्रस्तुत है—

'हाय बुढ़ापा तोरे भारे अब तो हम नयन्याय गयन,
करत धरत बछु बनते नाही कहाँ जान औ कैस करन,
छिन भरि चटक छिन्ने माँ मद्धिम जस बुझात खन होय दिया
तैसे निप्रबस देखि परत है हमरी अविकल के लच्छन ।'
'अस बछु उतरि जाति है जीते बाजी व्यरिया बाजी बात ।
कैस्यो मुधि ही नाही आवति मूडुई काह न दे मारेन ॥
बहा चहो कछु, निवरत बछु है जोमि राड का है यह हालु
कोऊ याकी बात न समुझे चाहे बीसन दाय बहन^२ ।'

इसी प्रकार आधुनिक काल में भी विशेष रूप से व्यंग्य और परिहास के लिए हास्य का प्रयोग काव्य के अन्तर्गत हुआ है। अन्नपूर्णानन्द ने 'महाकवि चच्चा' नामक ग्रन्थ में लिखा है—

'नीच हों निकाम हों नाराधम हों नारकी हों
जैसे तेसो तेरो हों अनत अब कहाँ जायें
ठाकुर हो आप हम चाकर तिहारे सदा
आपका विहाय और मोवा कहो कौन ठाँव

१—जगन्नाथ प्रसाद मानु कवि—राज्यप्रभार, पृ० ४४२

२—प्रतापनारायण मिश्र—प्रताप पीयूष—पृ० २००

गज की गुहारि मुनि धाय निज लाव छाँड़ि
चचा की गुहारि मुनि बटा भयो पीउ पाँव
गनिवा अजमील के ओगुन गने न नाय,
लाखन उबारि अर बाखन हमारे दाँव।

इस भाँति प्राचीन और आधुनिक काल में हास्य का प्रयोग कविता में द्वारा निरन्तर हो आता रहा है और यह कहा जा सकता है कि जिन अनुमान में कविता में हास्य का प्रयोग होगा उसी अनुमान में जाग्रतजन स्वास्थ्य और आनन्दवादी दृष्टिकोण की प्रतिष्ठा साहित्य में होगी।

पत्र पत्रिकाएँ — भारत-दुर्वालय में हास्य रस की पत्रिकाओं का अभाव तो न था परन्तु द्विवेदा युग में पत्रिकाओं का विशेष वृद्धि हुई। पत्रकार साहित्य में भी हास्य को विशेष स्थान प्राप्त हुआ। भारत-दुर्वालय में हिन्दी गद्य के विरास के लिए तथा उसकी प्रति जनता का आकर्षण उत्पन्न करने के लिए प्रत्येक पत्र सम्पादन हास्य के विविध स्तम्भ अपने पत्र में रखता था। द्विवेदी युग में हास्य का विस्तार तो हुआ किन्तु ज्ञान क्षेत्र की विविध दिशाओं में उदघाटित होने पर हास्य का वैसी प्रधानता प्राप्त नहीं हुई क्योंकि विविध विषयों का निरूपण ही जनता के हृदय में कौतूहल उत्पन्न करने के लिए पर्याप्त था। हास्य का जो रूप उस युग में प्राप्त हुआ वह अधिकतर व्यंग्य एवं विद्रूप के रूप में हुआ।

२०वीं शताब्दी में प्रारम्भ में मिर्जापुर से निकलने वाला साप्ताहिक पत्र 'मत्त' वाला इस उद्देश्य की पूर्ति के लिए विशेष प्रयत्नशील रहा। घटनाचक्र का 'चलती चक्की देख के दिया कबोरा राय, दा पादन के बीच में सावन बचा न काय।' के रूप में इस शीर्षक से प्रस्तुत किया जाता था। उसी प्रकार 'मदारी' 'मनमुक्ता' आदि अनेक साप्ताहिक पत्र तत्कालीन परिस्थितियों का विस्तरेण करते हुए हास्य की अभिवृद्धि में सहायक हुए। आगे के निकलने वाला मासिक पत्र नोक भोक भी इस दिशा में एक सफल प्रयत्न कहा जा सकता है।

इन पत्रिकाओं में अविकाश पत्रिकाएँ यद्यपि उच्च वाटि के हास्य की नहीं हैं तथापि हमारे पत्रकार हास्य रस की ओर विशेष ध्यान दे रहे हैं। इन पत्रिकाओं में व्यंग्यचित्रों का भी हास्य का दृष्टि से अधिक महत्त्व है। सामाजिक एवं राजनीतिक विषयों का लेकर विविध व्यंग्य चित्र पत्र पत्रिकाओं में प्रकाशित होते रहते हैं। इन व्यंग्य चित्रों का भी हास्य में सृजन में अधिकाधिक योग आता जा रहा है। इस विवेचन से यह स्पष्ट ज्ञात होता है कि सामान्यतः हिन्दी साहित्य के प्रत्येक अंग नाटक, कहानी,

उपन्यास, निबन्ध, पत्र-पत्रिकाओं आदि में हास्य-व्यंग्य का विकास हुआ। यद्यपि नाटक और कविता के क्षेत्र में जितना हास्य रस का विकास हुआ है उतना अन्य किसी क्षेत्र में नहीं हुआ। यह कहा जा सकता है कि अन्य रसों की अपेक्षा हिन्दी का हास्य-रसात्मक साहित्य अल्प मात्रा में है, तयानि जो कुछ भी हमें प्राप्त है उसमें जीवन की प्रेरणा और प्रगति है। पत्र-पत्रिकाएँ अपने हास्य विशेषांकों द्वारा इस रस के रचयिताओं को अधिक प्रोत्साहन दे रही हैं। परिणामस्वरूप हास्य रस सम्बन्धी अनूदित तथा मौलिक ग्रन्थों का सृजन हिन्दी में विशेष रूप से हो रहा है।

उपर्युक्त विवेचन से यह स्पष्ट है कि साहित्य की सभी प्रमुख विधाओं में हास्य का प्रयोग गूनाधिक मात्रा में हुआ है। किन्तु नाटक में हास्य के प्रयोग की विशिष्ट महत्ता है। सामान्य वर्णन की अपेक्षा कथोपकथन या संवाद में हास्य अधिक स्वाभाविक एवं प्रभावपूर्ण हो जाता है। मनोविज्ञान की क्रिया एवं प्रतिक्रिया से जो वाक्य पात्रों द्वारा कहे जाते हैं उनमें व्यंग्य परिहास और विनोद की मात्रा अधिक रहती है। दृश्य काव्य होने के कारण नाटक में हास्य का प्रभाव अधिक स्थायी एवं कुतूहलपूर्ण हो जाता है। अन्नपूर्णानन्द ने एक परिस्थिति का चित्रण करते हुए लिखा कि 'चूल्हा तो ठंडा था किन्तु पत्नी एक कोने में सुलग रही थी।' यदि यह परिस्थिति नाटक में होती तो स्त्री यह सकती थी कि 'मैं तो सुलग रही हूँ किन्तु तुम जो पेट्रोल बन कर मुझ पर बरस रहे हो।' इस प्रकार संवादों के विनिमय में हास्य अधिक मुखर और परिस्थिति-व्यंजक हो जाता है। अतः साहित्य की अन्य विधाओं की अपेक्षा नाटक हास्यरस का एक शक्तिशाली माध्यम कहा जा सकता है।

५. हास्य सम्बन्धी आलोचना—

यह देखा जा चुका है कि आधुनिक साहित्य के आरम्भ से ही लेखन हास्य रस की ओर उन्मुख रहे हैं। हिन्दी साहित्य में हास्य रस पर रचित अनेक आलोचनात्मक ग्रन्थ मिलते हैं परन्तु इस क्षेत्र में शोध कार्य अत्यन्त अल्प मात्रा में हुआ है। डा० बरसाने साल बतुर्जेंदी द्वारा लिखित शोध ग्रन्थ 'हिन्दी साहित्य में हास्य रस' अभी प्रकाशित हुआ है। श्री बरसाने लाल जी ने हास्य रस पर यह ग्रन्थ लिख कर यह स्पष्ट किया है कि साहित्य में हास्य रस का भी अपना स्थान है तथा उसकी अपनी मान्यता है।

डा० बरसाने लाल जी अपनी मौलिक रचनाओं में भी हास्य के स्पष्ट हैं। इस ग्रन्थ द्वारा उन्होंने हास्य की सैद्धान्तिक विवेचना कर अपनी आलोचनात्मक प्रतिभा का परिचय दिया है। शोध की दृष्टि में इनका ग्रन्थ उच्चकोटि का है क्योंकि उन्होंने हास्य रस के सिद्धान्तार्णव में अवगाहन करने के बठिन परिश्रम का परिचय दिया है तथा बहु-मूल्य रत्न निकाल कर हमारे समक्ष उपस्थित किये हैं। भारतीय साहित्य-शास्त्र के अनुसार

हास्य रस के जितने भेदोपभेद हो सकते हैं, उनका उल्लेख उन्होंने अपने इस ग्रन्थ में किया है। कहीं-कहीं योरोपोय साहित्य शास्त्र के प्रचलित भेदों से उनका साम्य भी दिखलाया है। उन्होंने पैरोडी एवं कामेडी के भिन्न रूपों की परिभाषा देकर ही सन्तोष नहीं किया वरन् इनके भेदों, उपभेदों का भी वर्णन कर विषय को अधिक पल्लवित तथा पुष्पित किया है। उन्होंने अपने ग्रन्थ में भारतेन्दु काल से लेकर आधुनिक काल तक की हास्य-प्रवृत्तियों का वर्णन किया है। अपने ग्रन्थ में उदाहरण दे कर हास्य का प्रत्येक तत्व स्पष्ट किया है और उसे साहित्य की कसौटी पर कसा है। विभिन्न पत्र-पत्रिकाओं में बिखरे हुए हास्य-साहित्य का सकलन एवं विश्लेषण प्रस्तुत कर शोधकर्ता ने हास्य सम्बन्धी सामग्री को एक स्थान पर लाने का प्रयत्न किया है। सारांश में यह प्रबन्ध हास्य-साहित्य में एक महत्वपूर्ण योग है।

आलोचनात्मक ग्रन्थों में श्री जी० पी० श्रीवास्तव की 'हास्य रस' नामक पुस्तक मिलती है। इस पुस्तक में उनके सिद्धान्त विषयक लेखों का तथा भाषणों का संग्रह है। उनकी आलोचना जितनी व्यापक है, मूल रचना उतनी ही सामान्य कोटि की है। वे परिस्थिति तथा पात्रों के नामों से ही हास्य की मूढि करते हैं। अपने नाटकों में उन्होंने पात्रों के नामकरण ही में हास्य की उद्भावना समझी है। उदाहरण के लिए बरबाद अली, बाही तबाही, मुसीबत मल, बाबू बम्बूसिंह तथा मौलाना हुदहुद आदि। इनके हास्य में कहीं-कहीं शिष्टता का अभाव है। 'अक्ल की मरम्मत' में उन्होंने अपने पिता को अपनी प्रियतमा समझ कर 'प्यारी' शब्द से सम्बोधित किया है। यद्यपि श्रीवास्तव जी के हास्य को स्यायी तथा उत्कृष्ट कोटि का नहीं कहा जा सकता फिर भी इस दिशा में उनका प्रयास सराहनीय है। उन्होंने फ्रान्सीसी हास्य लेखक मौलियर के नाटकों का हिन्दी में अनुवाद किया है। हास्य रस के पश्चिमी तथा पूर्वी अनेक विद्वानों की कृतियों का उन्होंने अध्ययन अवश्य किया है जैसा कि उनके अनुवादों से स्पष्ट होता है। उन्होंने हास्य नाटकों के अनुवादों के साथ साथ हास्य के सिद्धान्तिक पक्ष पर भी प्रकाश डाला है।

पाश्चात्य विचारकों के आदर्शों पर आधारित डा० एस० पी० खत्री का ग्रन्थ 'हास्य की रूप रेखा' भी उच्च कोटि का ग्रन्थ है। खत्री जी ने अपने ग्रन्थ में हास्य का विश्लेषण पाण्डित्यपूर्ण ढंग से किया है। उन्होंने मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोण से हास्य के सिद्धान्तों का विश्लेषण भी किया है। साथ ही साथ उसके आलम्बनों का तथा भेदों का शास्त्रीय ढंग से विवेचन किया है।

श्री प्रेमनारायण दीक्षित तथा त्रिलोकी नारायण दीक्षित द्वारा लिखी हुई पुस्तक 'हास्य के सिद्धान्त तथा आधुनिक हिन्दी साहित्य' भी इस क्षेत्र में महत्वपूर्ण है। इस पुस्तक में दीक्षित जी ने साहित्य में प्रमुख रस की तथा उसके सिद्धान्तों की सम्यक्

विवेचना की है तथा साथ ही हास्य के भेदों एवं आलम्बनों का भी शास्त्रीय ढंग से वर्णन किया है। सिद्धान्तों के प्रतिपादन तथा विवेचन के साथ-साथ भारतीय और पाश्चात्य सिद्धान्तों में सामंजस्य स्थापित करना भी लेखक का महत्वपूर्ण उद्देश्य रहा है।

मराठी के विद्वान् केलकर ने 'हास्य आणि विनोद' नामक पुस्तक की रचना की है। उसका हिन्दी रूपान्तर प्रसिद्ध विद्वान् श्री रामचन्द्र वर्मा ने 'हास्य रस' के नाम से किया है। यह पुस्तक हास्य रस के विश्लेषण के दृष्टिकोण से सर्वोत्कृष्ट है। इस पुस्तक में हास्य का विवेचन स्पष्टता और गहराई के साथ हुआ है।

प्रोफेसर जगदीश पाण्डे का ग्रन्थ 'हास्य के सिद्धान्त तथा मानव में हास्य' भी एक सफल ग्रन्थ है। इस ग्रन्थ में हास्य रस का वर्णन मनोवैज्ञानिक तथा शास्त्रीय ढंग से हुआ है।

हास्य के सम्बन्ध में डा० रामकुमार वर्मा ने भी अपने हास्यरसपूर्ण एकाकी सप्तर 'रिमिक्मि' की भूमिका में एक अत्यन्त गवेषणापूर्ण समीक्षा की है। उन्होंने पूर्व और पश्चिम की समस्त हास्य प्रवृत्तियों का विश्लेषण करते हुए इन दोनों चिन्ताधाराओं में साम्य और वैषम्य कर निरूपण किया है और हिन्दी साहित्य की मौलिक प्रवृत्ति को ध्यान में रखते हुए हास्य के अनेक रूपों की अवतारणा की है। हास्यमूलक धारणा प्रधानतः भारतीय विचारधारा से उद्भूत हुई है। उसमें इन्होंने एक मौलिक दृष्टि का परिचय दिया है। हास्य के उन विविध रूपों के आधार पर उन्होंने अपने अनेक एकाकी नाटक उदाहरण के रूप में भी प्रस्तुत किए हैं। हास्य का यह विवेचन अत्यन्त सागरभित और प्रेरणाप्रद है।

हास्य-रस के सम्बन्ध में आलोचना और शिल्प की जितनी सामग्री मेरे प्रयत्नों द्वारा प्राप्त हो सकनी थी उस सबका पूर्ण उपयोग करने का प्रयत्न मैंने किया है। अन्य साहित्यों से मौलिक और अनुवाद रूप से प्राप्त होने वाली सामग्री भी मैंने यथासम्भव देखी है। इस समस्त सामग्री को मैंने अपने चिन्तन की कसौटी पर बसा है और विषय की परिधि के अनुसार अपने व्यक्तिगत विचार भी प्रस्तुत करने का प्रयत्न किया है। इस प्रकार हिन्दी साहित्य में हास्य के उन समस्त अवतरणों का संयोजन किया है जिससे सुधीजन इस विषय पर विचार कर सकें और हिन्दी साहित्य को एक महत्वपूर्ण प्रवृत्ति के रूप में इसे स्वीकार कर सकें।

अन्य रसों की अपेक्षा हिन्दी साहित्य में हास्य रस कम ही प्राप्त होता है। राजनीतिक, सामाजिक और धार्मिक दृष्टियों में भारतीय जीवन कई शताब्दियों में अव्यवस्थित और अशान्त रहा है जिससे जन-जीवन में हास्य की स्वाभाविक और ऋजु प्रवृत्ति धीरे-धीरे कम होती गयी है। परिणामस्वरूप हिन्दी में हास्य गौणवृत्ति बन कर रह गया। आवश्यकता इस बात की है कि राष्ट्रीय दृष्टि से इस प्रवृत्ति का पुनः जागृत किया

जाय । हमें अपने मानसिक स्वास्थ्य को अधिक समतुलित करना है और यह तभी सम्भव हो सकता है जब हम जीवन को उसके स्वाभाविक और निर्विकार रूप में देख सकें और उससे सुख तथा आनन्द की प्राप्ति कर सकें । सुख एवं आनन्द की भावना-भूमि में ही हास्य और उसके विविध रूपों के उदत्त होने की सम्भावना होती है ।

मुझे आशा है कि मेरे इस प्रयास से हिन्दी साहित्य का यह अंग एक विशिष्ट रूप ग्रहण करने में समर्थ हो सकेगा, तथा हिन्दी के साहित्यकारों, चिन्तकों तथा मनीषियों को आत्मविश्लेषण करने का सचेत प्राप्त हो सकेगा । मेरे इस कार्य की सफलता का निर्णय विद्वान् ही कर सकेंगे । मैं तो केवल अपने अल्प प्रयासों के प्रति ही आस्थावान् हूँ ।



- १—हिन्दी-नाटकों का उद्भव और विकास
- २—परम्परागत सूत्र भारतेन्दु युग से पूर्व
- ३—भारतेन्दु युग
- ४—द्विवेदी युग
- ५—प्रसाद युग
- ६—प्रसादोत्तर युग
- ७—नाटक की शिल्पविधि
 - क—कथानक, अवस्थाएँ, अर्थ प्रकृतियाँ, संधियाँ, अर्थोपेक्षक
 - ख—कथोपकथन
 - ग—पात्र और चरित्र चित्रण
 - घ—रस और उद्देश्य
 - ङ—अभिनय
 - च—वृत्तियाँ
 - छ—देशकाल
- ८—कथावस्तु में अनुरंजन के लिए हास्य की अनिवार्यता
- ९—प्राचीन संस्कृत नाट्यशास्त्र का प्रभाव
- १०—हिन्दी नाटकों पर अंग्रेजी नाट्य साहित्य का प्रभाव
- ११—बंगला नाट्य साहित्य का प्रभाव
- १२—हिन्दी नाटक की मौलिक प्रवृत्ति

१. हिन्दी नाटको का उद्भव और विकास—

साहित्य के अन्य अंगों की भाँति हिन्दी नाटको का इतिहास बहुत प्राचीन नहीं है। हिन्दी-नाटको का आरम्भ भारतेन्दु युग से ही माना जाता है। यह कहना चाहिए कि हरिश्चन्द्र जी ही हिन्दी नाटको के जन्मदाता हैं। भारतेन्दु जी के पूर्व यद्यपि हमें कुछ नाटक मिलते हैं, परन्तु उन नाटको में नाट्य तत्वों का अभाव था। कथावस्तु और चरित्र-चित्रण की सुनिश्चित शैली नहीं थी, केवल पद्यमय संवादों में ही नाटकीयता की पूर्ति सम्पन्न होती थी।

हिन्दी नाटक के अभाव के निम्नलिखित कारण थे—

१—हिन्दी में नाटको की कोई विशिष्ट परम्परा नहीं थी।

२—हिन्दी के रंगमंच का निर्माण नहीं हुआ था।

३—मुसलमानी राज्यकाल में मूर्तिपूजा की भाँति रंगमंच भी आक्रोश और घृणा की दृष्टि से देखा जाता था।

४—हिन्दी गद्य साहित्य का कोई निश्चित रूप नहीं था।

५—जनजीवन में साहित्य के प्रति कोई उत्साह नहीं था।

हिन्दी नाटकों का इतिहास दो सूत्रों से विकसित हुआ। पहला सूत्र परम्परा से जोड़ा जा सकता है और दूसरा सूत्र राष्ट्रीय चेतना के विकास से। परम्परागत सूत्र संस्कृत नाटको के अनुवाद से आरम्भ हुआ, वह सामान्य रूप से पद्यारमक था और दूसरा सूत्र भारतेन्दु हरिश्चन्द्र से आरम्भ हुआ जो कि वास्तव में नाटक के आरम्भ का मंगल-चरण है। इस पर हम क्रमशः विचार करेंगे।

२. परम्परागत सूत्र भारतेन्दु युग से पूर्व—

भारतेन्दु जी के पूर्ववर्ती नाटकों में नेवाज कृत 'शकुन्तला' नाटक और हृदय राम कृत 'हनुमन्नाटक' उल्लेखनीय हैं। विश्वनाथ सिंह रचित 'आनन्द रघुनन्दन' नाटक भी प्राप्त होता है जो कि ब्रजभाषा में ही लिखा गया है, इसमें छन्दों की प्रधानता है। भारतेन्दु जी के पिता श्री गिरवर दास जी का 'नहुष' नाटक ब्रजभाषा में लिखा हुआ मिलता है। यह मौलिक नाटक है, इसमें नाटक के नियमों का यथासम्भव पालन हुआ है।

लक्ष्मणसिंह द्वारा 'शकुन्तला' नाटक खड़ी बोली में लिखा हुआ मिलता है यद्यपि यह नाटक कालिदास के अमिज्ञान शकुन्तल का अनुवाद है। अनुवाद अवश्य ही सरम और सुन्दर है। भारतेन्दुजी के पूर्व जितने भी नाटकों की रचना हुई वे सामान्यतः अनूदित और व्रजभाषा पर में ही लिखे गए थे। अतः इन नाटकों में नाटकीय तत्व पूर्ण मात्रा में नहीं उभर सके हैं।

३. भारतेन्दु युग—

पूर्ववर्ती नाट्य परम्परा का वो भारतेन्दु जी ने अपने नाट्यसाहित्य में अपनाया और युगानुरूप सुधार कर उनमें साहित्यिक गुणा का विकास किया। इन्होंने गद्य के प्रयोग को महत्व दिया। उन्होंने प्राकृत से 'कर्पूर मञ्जरी' तथा संस्कृत से पाण्डु, विद्वन्मन, धनजय विजय और मुद्राराक्षस आदि नाटकों का सुन्दर अनुवाद किया। अग्नेजी के नाटक 'मर्चेन्ट अन्ड वेनिस' का अनुवाद भी 'दुर्लभ-मन्धु' नाम से किया। भारतेन्दु ने मौलिक नाटकों की भी रचना की जो अपने समय में अत्यधिक लार्काप्रय हुए और उनका अभिनय भी किया गया। इन नाटकों में चन्द्रावली नाटिका प्रमुख है। श्री बचनसिंह ने भारतेन्दु जी के नाटकों की विस्तृत पृष्ठभूमि की चर्चा करते हुए लिखा है—

'भारतेन्दु ने अपने नाटकों की बयावस्तु जीवन के विविध क्षेत्रों से ली। किसी नाटक में एकान्तिक प्रेम का निरूपण किया गया है तो किसी में सम-सामयिक तथा धार्मिक समस्याओं का चित्रण, वही ऐतिहासिक और पौराणिक वृत्त के आधार पर नाटक का ढांचा खड़ा किया गया है, तो किसी में देश की दुर्दशा का मार्मिक चित्र उपस्थित किया गया है। भारतेन्दु के पूर्व नाटकों के सीमित विषय की दीवारें टूट गईं और विषय-भूमि को पूर्ण विस्तार मिला। 'नील देवी', 'सती प्रताप' में इतिहास और पुराण की वह उज्ज्वल गाथाएँ हैं जिनके आलोक में पाश्चात्य संस्कृति की चकाचौंध से विषमगामिनी आर्य ललनाएँ अपना मार्ग पहचान सकती हैं। यह वास्तव में पाश्चात्य संस्कृति के विरोध में सांस्कृतिक जागरण का चिह्न है, वस्तुतः अतीत की स्वस्थ कथाओं और उदात्त चरित्रों से शक्ति संचय करना ही उनका उद्देश्य है।'

इस उद्देश्य से प्रेरित होकर भारतेन्दु युग में अन्य साहित्यकारों ने भी नाट्य-रचना की और धर्म सुधार, देश-प्रेम, समाज-सुधार आदि भावना का प्रचार किया। भारतेन्दु जी का अनुकरण करते हुए प्रतापनारायण मिश्र ने भारत दुर्दशा की रचना की। श्रीनिवास दास ने 'रणवीर प्रेम मोहिनी', 'तप्ता सवरण' और 'सयोगिता स्वयंवर' नाटकों की रचना की। किशोरीलाल गोस्वामी ने 'मयक मञ्जरी' और 'नाट्य-सम्भव'

नाटको का सृजन किया। राधाकृष्ण दास ने 'महाराणा प्रताप' नाटक की रचना की। सामाजिक समस्याओं को लेकर भी नाटककारों ने नाटकों की रचना की। उनमें भारतेन्दु हरिश्चन्द्र का 'प्रेम जोगिनी' राधाकृष्ण दास का 'दुखिनी वाला' और प्रतापनारायण मिश्र का 'गो सकट' प्रसिद्ध है।

राष्ट्रीय एवं देश-प्रेम की भावना को जाग्रत करने के लिए भी अनेक प्रकार के नाटक लिखे गये। भारतेन्दु जी कृष्ण 'भारत दुर्दशा' नाटक में विदेशी शासन से पीड़ित एवं पददलित हुई राजनीति और सामाजिक अवस्था के बड़े ही मार्मिक चित्र मिलते हैं। उन्होंने अपने प्रहसनों में समाज में फैली हुई कुरीतियों पर करारे व्यंग्य प्रस्तुत किए हैं। कुछ अन्य नाटककारों ने भी हास्य प्रधान नाटक लिखे जैसे 'विज्ञान-दान', 'जैसा काम वैसा परिणाम', राधाचरण गोस्वामी का 'तन मन धन' 'श्री गोसाई जी के अर्पण' और 'बूढ़े मुंह-मुँहासे' आदि। इन नाटककारों ने हास्य एवं व्यंग्यपूर्ण नाटकों की रचना कर समाज में फैली हुई अन्ध मान्यताओं को दूर करने का प्रयत्न किया।

भारतेन्दु पीढ़ी के नाटककारों ने बंगला, संस्कृत, अंग्रेजी और अन्य भाषाओं के नाटकों के अनुवाद किये। इस क्षेत्र में रामकृष्ण वर्मा और लाला सीताराम ने उल्लेखनीय कार्य किया। इस युग की नाट्य-रचना के सम्बन्ध में दो बातें विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं—एक तो यह कि इस युग के नाटकों में दैवी एवं पौराणिक पात्रों की संख्या कम होती गई, और मानव की कुशाग्र बुद्धि तथा उसके भावों में चमत्कार प्रदर्शित होने लगा। इस भाँति नाटक का मानव जीवन के विविध अंगों से संबंध स्थापित हो गया। दूसरी बात यह कि पद्य के स्थान पर गद्य की प्रधानता दी गई और पद्य में खड़ी बोली की महत्ता पर जोर दिया गया। संस्कृत की शास्त्रीय शैली—भरतवाक्य, नान्दी पाठ, स्वर्गन कथन—का अनुकरण हुआ। पारसी नाटक शैली का प्रभाव भी कहीं कहीं स्पष्ट दृष्टिगोचर होता है। द्विजेंद्र लाल राय के नाटकों के अनुवादों ने नाटकों के पद्य की महत्त्व को दूर करने में हिन्दी नाटककारों पर अपना महत्वपूर्ण प्रभाव डाला। प्रायः नाटकों में बाहरी सक्रियता विशेष रूप से मिलती है किन्तु आन्तरिक सघर्ष बहुत कम मात्रा में प्राप्त होता है।

भारतेन्दु जी ने नाटकों द्वारा एक ओर तो हास्य की सृष्टि की तथा दूसरी ओर समाज में फैली हुई कुरीतियों का दिग्दर्शन कराया और राष्ट्रीय भावना को उत्पन्न किया। चारों ओर नवीन भावनाएँ यत्र तत्र बिखरी पड़ी थी परन्तु कोई ऐसा व्यक्ति न था जो उन्हें एकत्रित कर सुस्पष्टकृत कर देता। उस समय भारतेन्दु ने ही यह महान् कार्य अपनी शक्तिशाली लेखनी द्वारा सम्पन्न किया और हिन्दी साहित्य में उन समस्त भावनाओं को पिरोया जो वायुमण्डल में स्फूर्ति की भाँति भटक रही थी। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने उचित ही लिखा है, 'साहित्य के एक नवीन युग के आदि में प्रवर्तक के

रूप में सड़े होकर उन्होंने यह भी प्रदर्शित किया कि नये या बाहरी भावा को पचाकर इस ढंग से मिलाना चाहिए कि वे अपने ही साहित्य के विवर्धित अंग से लगे, प्राचीन और नवीन के उस सघिबाल में जैसी शीतल और मृदुल कला का मधुर संचार अनेकित था वैसी ही शीतल और मृदुल कला के साथ भारतेन्दु का उदय हुआ, इसमें सन्देह नहीं।^१

इस युग के अन्त में पारसी नाटक कम्पनिया के लिए कुछ उर्दू ढंग के मनोरञ्जक नाटक लिखे गए परन्तु सरकार के खेल की भाँति चमत्कार से भरपूर सजावट ही से उन्हें रंगमंच पर प्रस्तुत किया जाता था। नाटका में साहित्यिकता का अभाव था और ये उच्च कौटिक के नाटक नहीं थे। इस युग के नाटकों में चरित्र चित्रण का भी विकास नहीं हो पाया और सस्वृत शैली का प्रभाव कहीं-कहीं स्पष्ट परिलक्षित होता है।

अतः यह स्पष्ट देखा जा सकता है कि भारतेन्दु युग में जहाँ नाटक की रचना का शुभारम्भ सच्चे अर्थ में हुआ, वहीं जनता के मनोरञ्जनायें रंगमञ्चीय सज्जा और चमत्कार से भरपूर नाटकों का कुतूहलवर्द्धक बनाने के लिए भी कम प्रयत्न नहीं हुए। इस युग में हास्य रस की विशेष रूप से मृष्टि हुई और धीरे-धीरे हास्यपूर्ण कथानक का भी प्रयोग होने लगा। समय के साथ ही साम नाटकों में हास्यात्मक दृश्या का विधान नाटक का आवश्यक अंग समझा जाने लगा। यहाँ तक कि कुछ नाटककार अन्य नाटककारों से हास्यपूर्ण कथानक लिखाकर अपने नाटकों में जाड़ देने थे उदाहरणार्थ 'महात्मा यिदुर' नाटक में नन्दविशोर लाल बजा ने शिवनारायण सिंह रचित 'कल्युगी साधु' प्रहसन को लगा दिया था। इस समय तक नाटककारों को हास्य के विधान की महत्ता एवं आवश्यकता मालूम हो चुकी थी इसलिए नाटककार विशेष रूप से हास्य रस पूर्ण रचनाओं की ओर ध्यान देने लगे। जमुनादास मेहरा अपने नाटक 'पाप परिणाम' के वक्तव्य में इस प्रकार लिखते हैं—

प्रस्तुत पुस्तक में हमने उद्योग किया है कि दोनों ही कार्य रहे अर्थात् विषय सामाजिक, वर्तमान समय के उपयुक्त और उद्देश्यरत तथा चित्ताकर्षक हो। जो सदा से पारसी कम्पनिया के भक्त रहते आये हैं वे भी यदि खेलें तो उनका भी मनोरञ्जन हो। इसलिए इसमें स्थान-स्थान पर पारसी कम्पनिया के ढंग की शायरी तथा हास्य कौतुक आदि भी दे दिया गया है।^२

गम्भीर सदमों के बाद हास्ययुक्त दृश्य केवल भाव विश्राम एवं मनोरञ्जन के हेतु जोड़ दिये जाते थे। इन हास्ययुक्त कथानकों में व्यंग्य की प्रधानता होती थी और

१ साहित्यशास्त्र के सिद्धांत—मरेजिनी मिश्रा—पृ० २१२

२ पाप परिणाम—जमुनादास मेहरा—पृ० ९

उन व्यंग्यो के लक्ष्य फैशन के पुजारी नवयुवक एव युवतियाँ, साधु, ब्राह्मण, वकील आदि थे। कभी-कभी वैद्य और डाक्टर भी व्यंग्य-वाण के लक्ष्य बन जाते थे। भारतेन्दु युग के नाटककार अत्यन्त हास्य-प्रिय एव सजीव थे। उनकी इस मनोवृत्ति की द्वाप उनके साहित्य पर पड़ी। इस युग में व्यंग्यात्मक हास्य की अधिक रचना हुई।

द्विवेदी युग :—भारतेन्दु युग के पश्चात् नाटका की परम्परा कुछ क्षीण हो चली थी, इसके कई एक कारण हो सकते हैं। प्रथम कारण यह है कि साहित्यिक रगमच के अभाव में साहित्यकारों द्वारा नाटक रचना के लिए कोई प्रोत्साहन नहीं था। द्वितीय, यज्ञभाषा और खड़ी बोली के साहित्यिक महत्व में सघर्ष के लक्षण प्रकट होने लगे थे, जिसमें साहित्यकारों की दृष्टि उलझ गयी थी। तृतीय, 'सरस्वती' मासिक पत्रिका के माध्यम से गद्य की अन्य विधायें परिष्कृत और सम्वर्द्धित होने लगी थी। चतुर्थ, नाट्य शिल्प को अधिक जटिल समझ कर अपेक्षाकृत सरल विधान में साहित्य रचना स्पृहणीय बन गयी थी। इस प्रकार द्विवेदी युग में नाट्य रचना की ओर साहित्य-कार अधिक अप्रसन्न नहीं हुए। वस्तुतः इस युग में भाषा तथा गद्य शैली का विकास ही अधिक हुआ है। कुछ हास्य एव व्यंग्यपूर्ण नाटकों की रचना अवश्य हुई।

इस युग में सामाजिक जीवन के विभिन्न अंगों एवं समस्याओं के आधार पर लिखे जाने वाले नाटकों का अभाव है और मौलिक नाटकों में पौराणिक तथा ऐतिहासिक नाटकों की रचना हुई। प्रथम श्रेणी में ऐतिहासिक कथावस्तु पर आधारित जिन नाटकों की रचना हुई उनमें जगन्नाथ प्रसाद चतुर्वेदी का 'तुलसीदास' वियोगी हरि का 'प्रबुद्ध यामुन' मिथबन्धु का 'शिवाजी' आदि प्रसिद्ध नाटक हैं।

द्वितीय श्रेणी में सामाजिक विषयों को लेकर कुछ व्यंग्यमूलक प्रहसना की रचना हुई, जिनमें नवीन परिस्थितियाँ और जीवन की असंगतियों पर व्यंग्य प्रस्तुत किए गए। बद्रीनाथ भट्ट ने 'विवाह विज्ञापन' नामक प्रहसन में पाश्चात्य ढंग की कृत्रिमता एव साज सज्जा पर व्यंग्य के बाण छोड़े हैं। पंडित देवप्रसाद मिश्र ने 'लल्ला बाबू' में समाज की असंगतियों का मार्मिक चित्र उपस्थित किया है। जी० पो० श्रीवास्तव द्वारा रचित प्रहसन भी प्राप्त होते हैं। इन्होंने प्रहसनों के अन्तर्गत सामान्य कोटि के हास्य का प्रयोग किया है। इसी कारण वे उच्चकोटि की नाट्यकला के अन्तर्गत नहीं रखे जा सकते।

तीसरी श्रेणी उन नाटकों की थी जो कि अधिकतर पौराणिक कथावस्तु पर आधारित हैं। राधेदयाम कथावाचक ने 'वीर अभिमन्यु' नाटक की रचना की। इन नाटकों में कला एव साहित्यिकता का अभाव था, भले ही वे नाटकीय दृष्टिकोण से रगमच पर अवतरित किए जा सकते थे। चौथी श्रेणी के अन्तर्गत पारसी थियेट्रिकल कम्पनियों के लिए नाटक लिखे गए। नारायण प्रसाद 'बेताब', आगाहथ 'काश्मीरी', हरिवृष्ण',

‘जोहर’, तुलसीदास ‘सैदा’ आदि प्रमुख नाटककार थे। यद्यपि इन नाटककारों ने पारसी रंगमंच के कलात्मक स्तर को ऊँचा अवश्य किया तथापि नाट्य साहित्य को कोई विशेष साहित्यिकता प्रदान नहीं की। पाँचवीं श्रेणी में प्राचीन कथानकों को लेकर कुछ मौलिक नाटकों की रचना हुई। जैसे अयोध्यासिंह उपाध्याय जो का ‘हविमणी परिणय’, ‘प्रद्युम्न विजय’ प० ज्वाला प्रसाद का ‘सीता बनवास’, बलदेवप्रसाद मिश्र द्वारा रचित ‘प्रयास मिलन’, ‘मीरादाई’, प० शिवनन्दन सहाय का ‘मुदामा’ आदि। रायदेवी प्रसाद ने काल्पनिक कथा पर आधारित चन्द्रकला भानुकुमार आदि नाटकों की रचना की।

छठी श्रेणी, ऐसे नाटकों की थी, जो कि अन्य भारतीय भाषाओं के अनुवाद थे। इसमें संस्कृत, बंगला तथा अंग्रेजी के नाटकों के अनुवाद अधिक हुए। गोपीनाथ पुरोहित ने शेक्सपियर के नाटकों का अनुवाद किया, जैसे ‘रोमियो जुलियट’ का ‘प्रेमलौला’ नाम से, ‘एच यू लाइक इट’ का ‘मनभावन’ के नाम से और ‘मर्चेंट आफ वेनिस’ का ‘वेनिस नगर का व्यापारी’ के नाम से प्रस्तुत किया। प्रेमचन जी के छोटे भाई पंडित मधुरा प्रसाद चौधरी ने ‘मैकबेथ’ का ‘साहेबसाहब साहस’ के नाम से अनुवाद किया। तत्पश्चात् हैमलेट का भी एक अनुवाद ‘जयंत’ के नाम से प्रकाशित किया जो मराठी भाषा में अनुवाद का अनुवाद है! संस्कृत से सीताराम जी ने मृच्छकटिक, महावीरचरित, उत्तर-रामचरित, मालतीमाधव, मालविकाग्निमित्र आदि कई नाटकों का अनुवाद किया। पं० रूपनारायण पाण्डे ने बंगला के उत्कृष्ट नाटकों का अनुवाद प्रस्तुत किया। पं० सत्यनारायण ‘कविरत्न’ ने भवभूति के ‘उत्तररामचरिते’ और ‘मालती माधव’ नाटक का बड़ा ही सरस एवं साहित्यिक भाषा में अनुवाद किया। पंडित ज्वाला प्रसाद मिश्र ने ‘बेनी संहार’ और ‘अभिज्ञान शाकुन्तल’ का तथा बालमुकुन्द गुप्त ने ‘रत्नावली’ नाटिका का अनुवाद प्रस्तुत किया।

वस्तुतः पूर्ववर्ती नाटकों की परम्परा ही इस युग में चलती रही और विविध प्रवृत्तियों का विकास हुआ। प्रायः धीरे-धीरे नाटकों में पद्य की भाषा खड़ी बोली होने लगी। बंगला साहित्य एवं पाश्चात् साहित्य के प्रभाव के कारण पद्य की प्रधानता हटने लगी तथा भाषा में भी निखार हुआ। तत्सम शब्दों का भी प्रयोग होने लगा। द्विवेदी युग में अनुवादों की वह बाढ़ आई कि मौलिक नाटकों की ओर किसी का विशेष ध्यान आकर्षित नहीं हुआ। थोड़े बहुत जिन मौलिक नाटकों की रचना हुई, उनमें नाटककार कोई नवीन भाव उत्पन्न नहीं कर पाए भाषा अधिक मजी अवश्य होने लगी। इस समय तक हास्य में भी परिष्कार हुआ। नाटककार सिष्ट तथा सुसंयत हास्य का प्रयोग करने लगे थे। जनता की रुचि एवं भावों में भी परिवर्तन हो गया। चलचित्रों तथा अंग्रेजी नाटकों का प्रभाव हिन्दी नाटकों के हास्य पर पड़े बिना न रहा। यद्यपि व्यंग्यात्मक हास्य की प्रधानता रही फिर भी व्यंग्य के लक्ष्यों में परिवर्तन हो गया। इस समय व्यंग्यात्मक

हास्य के लक्ष्य थे—फैशन-गरस्त नवयुवक, नवयुवतियाँ तथा धनोपाजन के लिए धृणित उपाय करने वाले वैद्य और डाक्टर। इसके साथ ही बेकारी, खुशामद और उपाधि के मोह में ग्रस्त व्यक्तियों के प्रति भी व्यंग्य और हास्य की रचनाएँ हुईं। उसी समय नाटक-कारों का ध्यान शुद्ध हास्य एवं वाग्वेदमय की ओर आकृष्ट हुआ। द्विवेदी युग के हास्य की प्रमुख विशेषता है उसकी मौलिकता एवं शिष्टता।

प्रसाद युग—प्रसाद युग हिन्दी नाटकों के इतिहास में स्वर्णयुग है क्योंकि इस युग में हिन्दी नाट्य साहित्य का पूर्ण विकास हुआ। जयशंकर प्रसाद मौलिक व्यक्तित्व लेकर अवतरित हुए। हिन्दी नाट्य साहित्य की जो परम्परा थी उसका मन्थन कर, उसे निखार कर संवारा। प्रसाद जी तथा इनके समकालीन नाटककारों ने, बंगला, संस्कृत और अंग्रेजी प्रभावों से मुक्त कर हिन्दी नाट्यसाहित्य को एक स्वतन्त्र रूप प्रदान किया। मंगलाचरण, नान्दीपाठ, भरण वाक्य, प्रस्तावना को त्याग कर घटनाओं के अन्तर्द्वन्द्व के प्रयोग को महत्त्व दिया और 'वर्जित' दृश्यों को रंगमंच पर प्रस्तुत करने की परम्परा का सूत्ररात किया। नाटकों में विदूषक के प्रयोग में भी बहुत अन्तर आया। प्रसाद के नाटकों में विदूषक को नाटक के अन्य पात्रों की भाँति स्थान मिला। संस्कृत नाटकों का मुख्य उद्देश्य रस-निष्पत्ति ही होता था। कथा और पात्रों के चरित्र में द्वंद्वात्मक विकास की मात्रा कम होती थी। परन्तु जब नाटकों में पात्रों के चरित्र का विकास घटनाओं के बाह्य एवं आन्तरिक अन्तर्द्वन्द्व के आधार पर होने लगा।

प्रसाद जी ने प्राचीन रुढ़ियों को त्याग कर अपनी मौलिक प्रतिभा का परिचय दिया। सर्वप्रथम उन्होंने अपने नाटकों के पात्रों को स्वतन्त्र व्यक्तित्व प्रदान किया और विशेषरूप से चरित्र-चित्रण की ओर ध्यान देकर रस की धारा को प्रवाहित किया। प्रसाद के नाटकीय पात्रों में परिस्थितियाँ के बीच जो अन्तर्द्वन्द्व की अवतारणा हुई है वह आधुनिक मनोविज्ञान के अनुसार ही है। पात्रों के मन की भावनाओं को स्पष्ट रूप से दर्शाने का प्रयत्न किया गया है। निष्कर्ष रूप से हम यह कह सकते हैं कि नवीन कल्पना एवं ऐतिहासिक अनुशीलन के प्रयोग ने नाट्य कला में नवीन उद्भावनाओं को जन्म दिया। प्रसाद जी ने विविध प्रकार से नारी चरित्र की कल्पना करके उसकी प्रतिष्ठा का परिचय दिया। किसी न किसी रूप में प्रसाद के सभी नाटकों में नारी पात्रों की अवतारणा हुई जो दुःख रूपी अन्धकार के बीच में प्रसन्नता की ज्योति की भाँति उदीस है, जो क्रूरता, दनुजता, पाशविकता के बीच क्षमा, सहनशीलता, करुणा तथा प्रेम के दिव्य सन्देश की प्रतिष्ठा करती है और अपने प्रभाव के द्वारा ही दुराचारी को सदाचारी तथा दुर्जनो को सज्जन और नृशंस अत्याचारियों को उदार, साहसी एवं लोकसेवी बना देती हैं। प्रसाद जी की इन दिव्य नायिकाओं पर 'नारी तुम केवल श्रद्धा हो' की उक्ति लागू होती है।

प्रसाद जी ने नारी के विषय में कहा ही है—

‘नारी तुम बेबल श्रद्धा हो
विश्वास रजत नग पग तल में
पीपूष खात सी कहा करो ।
जीवन के मुन्दर समनल में’

प्रसाद जी ने विविध विषयात्मक नाटकों की रचना की । इन्होंने पाश्चात्य नाट्यशैली को भी अपने नाटकों में अनायास । सशिक्ष स्तर से प्रसाद जी के नाटक निम्न-लिखित वर्गों में रखे जा सकते हैं । पहला ऐतिहासिक नाटकों में स्कन्दगुप्त (१९२५) चन्द्रगुप्त (१९३१) आदि हैं । इन नाटकों के अन्तर्गत प्राचीन भारतीय सस्कृति के सजीव तथा मार्मिक चित्र है । इन्होंने नाटकीय बला द्वारा ही भारतीय सस्कृति की खोज की और ऐतिहासिक तत्वों के विश्लेषण में मौलिक प्रतिभा का परिचय दिया । प्रसाद जी ने अनेक सस्कृतियों का सघर्ष नाटकों में प्रस्तुत कर मूल भारतीय सास्कृतिक धारा के अस्तित्व को बनाए रखा तथा नवीन राष्ट्रीय भावना का महत्त्व दिया । इस दृष्टिकोण को अपने समक्ष रख आशावादिता को नहीं त्यागा ।

दूसरा, प्रसाद जी ने पौराणिक वातावरण को नवीन प्रेरणाओं से आलोकित कर “जन्मेजय का नागयज्ञ” (१९२६) नाटक की रचना की । तीसरा, ‘ध्रुव स्वामिनी’ (१९३३) नाटक लिखकर पाश्चात्य समस्या नाटक शैली का निरूपण किया । चौथा, “कामना” (१९२३-२४) नामक नाटक इन्होंने अंग्रेजी के एलीगेरी नाटक के ढंग का लिखा । ‘कामना’ में मनोविकारों तथा भावनाओं का मानवीकरण है । इस नाटक में प्रतीकात्मक शैली की प्रधानता है । पाँचवाँ, ‘कल्याण’ (१९१३) नाटक का सृजन किया जो कि गीतिप्रधान नाटक है । छठा, ‘एक घूँट’ (१९२६) नाटक लिखकर एकाकी शैली का सूत्रगत किया । इस भाँति यह स्पष्ट ज्ञात होता है कि प्रसाद जी ने नाट्य-साहित्य के क्षेत्र में विभिन्न शैलियों का प्रयोग किया, जिनका परवर्ती नाटककार अनुकरण करते रहे ।

नाट्यशिल्प की दृष्टि से प्रसाद के नाटकों में पश्चिमी एवं पूर्वी तत्वों का समावेश हुआ है । नाटकों में कथावस्तु, नायक, रस, प्रतिनायक, विदूषक, शील तथा सत्य और न्याय के विषय में नाट्यसाहित्य की परम्पराओं का पूर्ण रूप से पालन हुआ है । भारतीय नाटकों की रसात्मकता इनमें भरपूर मिलती है । इनके नाटकों में राष्ट्रीयता की भावना, यथार्थ चित्रण, और व्यावहारिक जीवन हृदयंगम होता है । राष्ट्रीय गीतों का प्रयोग भी नाटकों में सुन्दर ढंग से हुआ है । प्रसाद की यह भी एक अनुमति देन है ।

वास्तव में हिन्दी-नाट्य-साहित्य को प्रसाद जी ने प्रौढ़ता प्रदान की है। अपनी प्रतिभा-गीरूप द्वारा साहित्योद्यान को सींच कर पल्लवित एवं पुष्पित किया। पं० जगदीश नारायण दीक्षित का प्रसाद के नाटकों के विषय में यह कथन सर्वथा समीचीन तथा सम्मान्य है—‘प्रसाद के नाटक हिन्दी साहित्य के अनुपम रत्न हैं। उनमें कथानकों की विशेषता, मनोहर दृश्य विधान, संस्कृति और आदर्शों का सम्यक् निर्देशन, भावपूर्ण कथोपकथन तथा सरस संगीत आदि के अतिरिक्त सबसे बड़ी आकर्षण एवं प्रभाव की वस्तु सजीव चरित्र-चित्रण है।’ दुखान्त भावना भी प्रसाद के नाट्यसाहित्य में एक नवीन देन थी। विषय की नूतनता की दृष्टि से भी प्रसाद अग्रदूत थे।

अभिनेयता तथा रंगमंच की दृष्टि से इनके नाटक सफल नहीं हैं क्योंकि लघु-लघु स्वगत कथन और गीतों का प्रयोग है। दर्शनशास्त्र की जटिल एवं सूक्ष्म उक्तियों का सम्मिश्रण है जो नाटकों की अभिनेयता में बाधक सिद्ध होती है। प्रसाद जी ने अपने नाटकों में हास्य तथा व्यंग्य का प्रयोग बड़ी सफलता से किया है। इनका हास्य शिष्ट तथा सम्य है। उपहास का प्रयोग कम मात्रा में हुआ है। हास एवं उपहास की तुलना में वाक्यदग्ध अधिक है। इनके नाटकों में शुद्ध हास्य का विधान एक ही स्थान पर देखा जा सकता है। उदाहरण के लिए उनके ‘एक घूंट’ एकांकी में विदूषक चन्द्रूला का वार्ता-लाप हास्योत्पादक है। हास्य का सृजन जो कुछ भी हुआ है वह विदूषक के द्वारा ही हुआ है। इनके हास्य का विधान संस्कृत परिपाटी पर ही अवलम्बित है। प्रसाद युग के समकालीन नाटकों में, पंडित गोविन्द बल्लभ पंत का ‘बरमाला’ ‘राजमुकुट’, माखन लाल चतुर्वेदी का ‘कृष्ण अर्जुन युद्ध’, बेचनशर्मा ‘उग्र’ का ‘महात्मा’ ‘ईसा’, मुशी प्रेमचन्द का ‘कबंला’, ‘संग्राम’ आदि प्रमुख नाटक हैं।

प्रसादोत्तर युग—प्रसादोत्तर युग में नाट्य साहित्य की वृद्धि हुई। विषय की दृष्टि से इसे अनेक वर्गों में विभाजित कर सकते हैं। सर्वप्रथम उन नाटककारों के नाम उल्लेखनीय हैं जिन्होंने प्रसाद के ऐतिहासिक नाटकों की परम्परा को आगे बढ़ाया और उनके अस्तित्व को बनाए रखा, इनमें आचार्य चतुरसेन शास्त्री, हरिकृष्ण प्रेमी, बृन्दावन लाल वर्मा, जगदीश चन्द्र माथुर आदि का नाम प्रसिद्ध है। ‘प्रेमी’ जी ने ‘रक्षाबन्धन’ (१९३४) ‘शिवासाधना’ (१९३७) ‘प्रनिशेध’ (१९३७) आदि अनेक ऐतिहासिक नाटकों की रचना की। उग्र जी का ‘महात्मा ईसा’ और सेठ गोविन्द दास जी का ‘हर्ष’ भी विशेष रूप से प्रसिद्ध हैं। इन लेखकों ने नाट्य साहित्य में नवीन शैली तथा भावों का प्रयोग किया।

माखनलाल चतुर्वेदी, उदय शंकर भट्ट, सुदर्शन आदि लेखकों ने भी पौराणिक

नाट्य क्षेत्र में नवीनता प्रदर्शित की है। उदयशंकर भट्ट ने पौराणिक प्रसंगों पर आधारित सुन्दर गीति नाटको (विश्वामित्र, मत्स्यगन्धा, राधा) की रचना कर अपनी प्रतिभा प्रदर्शित की। भावात्मक नाटककारों में सुमित्रा नन्दन पंत का विशेष रूप से महत्त्व है। इन्होंने कुछ गीतिनाटको की भी रचना की है।

एक ओर जहाँ प्रसाद जी ने बौद्धयुगीन भारत का चित्रण करते हुए प्रेम, अहिंसा, सत्य व त्याग का संदेश दिया या वहाँ दूसरी ओर प्रेमी जी ने मुस्लिमयुगीन भारत का मार्मिक तथा सजीव ढंग से प्रस्तुत करते हुये हिन्दू मुस्लिम ऐक्य भावना को महत्त्व दिया। नाट्य शिल्प की दृष्टि से इनके नाटक सफल कोटि के हैं। नाटको के कथानक संक्षिप्त तथा सुगठित हैं, भाषा शैली, सरल, सुबोध एवं स्वाभाविक है, सम्भाषण पात्रानुसूल है। पात्रों में चरित्र-चित्रण का विकास भी सुन्दर ढंग से हुआ है। रंगमंच की दृष्टि से जो त्रुटियाँ हमें प्रसाद के नाटको में मिलनी हैं उन सब त्रुटियों से प्रेमी जी बचकर चले हैं। इनके नाटका में प्रयोग अधिक मिलते हैं।

इसी भाँति श्री वृन्दावन लाल वर्मा ने 'राखी की लाज' (१९४३) 'बीरबल' (१९५०), जहादार (१९५०) 'हसमयूर' (१९४९) 'काश्मोर का काटा' (१९४८) 'झाँसी की रानी' (१९४८) आदि ऐतिहासिक नाटक लिखे जो सामाजिकता, ऐतिहासिकता, अभिनेयता तीनों दृष्टिकोणों से सफल कोटि के माने जाते हैं। जगदीशचन्द्र माधुर का 'क्रोणाक', सुदर्शन लाल त्रिवेदी का 'अमर सिंह राठौर' चतुरमेन शास्त्री का 'उत्सर्ग' नाटक महत्त्वपूर्ण ऐतिहासिक नाटक हैं।

पाश्चात्य नाटककारों, इब्सन एवं बर्नड शॉ आदि के प्रभाव से हिन्दी में समस्या-मूलक नाटका की रचना हुई। प० लक्ष्मी नारायण मिश्र ने समस्यामूलक नाटको में जैसे- 'राजयोग', 'सिन्दूर की हेली', 'मुक्ति का रहस्य' आदि नवीन विशेषताओं का समन्वय प्रस्तुत किया है। कहीं-कहीं समस्यामूलक नाटकों के अन्तर्गत युग की नवीन समस्याओं का प्राचीन परम्परागत एवं रूढ़ियों के साथ संघर्ष प्रदर्शित करते हुए उन्हें इस प्रकार चित्रित किया गया है कि पाठक यह निर्णय नहीं कर पाता कि कौन-सा पक्ष उचित है। इस संघर्ष के माध्यम से ही प्राचीन परम्पराओं तथा रूढ़ियों ने विपक्षी भावनाओं को उभारकर प्रदर्शित किया है। मिश्र जी ने अपने नाटको में यथार्थवादी शैली का प्रयोग किया है जिसमें उनके नाटको के संवाद छोटे बने पड़े और अधिकांश दृश्य एवं अंकों का निवारण हुआ। मिश्र जी ने हाजिर जवाबो, व्यंग्य, विनोद का नाटको में प्रयोग कर बुद्धिवाद के प्रसार का स्पष्ट किया। इन्होंने ऐतिहासिक नाटक 'गरदब्बज' की रचना की, किन्तु यह नाटक विशेष महत्त्वपूर्ण नहीं है। पाश्चात्य नाट्यशिल्प को अपना कर भी मिश्र जी भारतीय एवं आदर्शवादी हैं।

भारतेन्दु युग में नाट्य-विचारों के साथ पाश्चात्य साहित्य के अनुकरण पर एकाकी

नाट्यकला का भी विकास हुआ। वैसे तो एकाकी कला का अस्पष्ट सूत्रपात भारतेन्दु के लघु-नाटकों जैसे, 'अन्धेर नगरी' 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति', 'भारत दुर्दशा' आदि से ही होता है और प्रसादकृत 'एक घूंट' विकास का द्वितीय चरण प्रदान करता है। इसको हम हिन्दी एकाकी कला के विकास की पूर्वपीठिका अवश्य कह सकते हैं। प्रथम कोटि के नाटककारों में पं० गोविन्द वल्लभ पंत, सुदर्शन, चन्द्रगुप्त विद्यालकार, सूर्यकरण पारीख, जेनेन्द्रकुमार आदि हैं। किन्तु नाट्यशैली एवं कला की शिथिलता होने के कारण इनका विशेष महत्व नहीं है। पाश्चात्य शैली के आधार पर भुवनेश्वर ने 'कारवा' नामक नाटक लिखा। डा० रामकुमार वर्मा ने भी अनेक नाटकों का सृजन किया, जो इलाहाबाद-विश्वविद्यालय के रंगमंच पर अभिनीत हुए। इन्होंने सामाजिक एवं ऐतिहासिक कथावस्तु को ही एकाकियों में अपनाया है। आलोचक डा० रामकुमार वर्मा को ही एकाकी नाटकों का जन्मदाता मानते हैं। इन्होंने पाश्चात्य तथा भारतीय कला पर आधारित एकाकियों की रचना की। उपेन्द्रनाथ 'अक्ष' ने भी जीवन की समस्याओं का मनोवैज्ञानिक विश्लेषण करते हुए अपने नाटकों का सृजन किया। अन्य एकाकीकारों में लक्ष्मीनारायण मिश्र, जगदीश चन्द्र माथुर, उदयशंकर भट्ट, विष्णु प्रभाकर, चिरजीत, सत्येन्द्र, शरत, देवराज दिनेश, सद्गुण शरण अवस्थी आदि के नाम उल्लेखनीय हैं।

वर्तमान युग में समय की बचत तथा चित्रपट के विकास के कारण एकाकी नाटकों का विशेष रूप से महत्व हो गया है। शैली का भी एकाकी नाटकों में खूब परिष्कार हो रहा है।

यह निर्विवाद सत्य है कि नाटक की प्रभावोत्पादकता अभिनय द्वारा रंगमंच पर ही स्पष्ट की जा सकती है। इसलिए नाटक की समस्त विधा रंगमंच के अनुरूप होनी आवश्यक है। नाटक के साथ रंगमंच का तत्त्व निहित होने के कारण नाटक को 'संयुक्त कला' का नाम दिया गया है। दूसरे शब्दों में साहित्य-कला का संयोग मंच-कला से होने पर नाटक की सार्थकता समझी जाती है। इस भाँति नाटक का सम्बन्ध रंगमंच से होने पर उसमें मनोरंजन की आवश्यकता अनुभव की जाती है। यह मनोरंजन ही हास्य के विविध रूप ग्रहण करता है। किन्तु-किन्तु परिस्थितियों में हास्य रंगमंच पर अवतरित होता है इसकी समीक्षा के लिए नाटक के विविध अंगों की समीक्षा आवश्यक है। कथावस्तु के माध्यम से, पात्रों के चरित्र द्वारा, संवाद के उक्ति वैचित्र्य के सहारे तथा रंगमंच के विशिष्ट संयोजन के द्वारा हास्य नाटक में अपना स्थान निर्धारित करता है। अतः हास्य का साधोपाध वर्णन करने के पूर्व यह आवश्यक है कि नाटक की भारतीय एवं पाश्चात्य रूपरेखा संक्षेप में स्पष्ट कर दी जाय तथा दोनों का एक तुलनात्मक दृष्टिकोण उपस्थित किया जाय। इसी दृष्टि से प्रस्तुत अध्याय में नाटक की सक्षिप्त रूपरेखा उपस्थित की जा रही है।

नाटक की शिल्पविधि :—

नाटकों का प्रमुख उद्देश्य भारत में रस निष्पत्ति अर्थात् आनन्द माना गया है। भारतीय संस्कृति आध्यात्मिक रही है। यही कारण है कि दुस्मान्तकी नाटक भारतीय संस्कृति से अमान्य हुए हैं। हमारे यहाँ नाटक धर्म, अर्थ, काम एवं मोक्ष के विधायक माने गए हैं। वस्तुतः भारतीय नाटकों की कथावस्तु का विकास भारतीय संस्कृति के अनुसार हुआ है। पाश्चात्य नाटकों की कथावस्तु अधिकतर घटना-प्रधान होती है इसलिए कथावस्तु का विकास अलग ढंग पर हुआ है। पाश्चात्य नाट्यकला घटनाओं के यथार्थ पर ही आधारित है तथा भारतीय नाट्यकला आदर्श एवं उस प्राप्ति पर आधारित है।

भारतीय नाट्य-विद्वानों द्वारा नाटक के चार तत्व माने गए हैं, जैसे—१ : वस्तु २ : पात्र ३ : रस तथा ४ : अभिनय। बहुत से विद्वान् वृत्ति को भी नाटक का पाँचवाँ तत्व मानते हैं। पाश्चात्य नाट्यशास्त्र के अनुसार नाटक के छः तत्व हैं—१ : कथावस्तु २ : पात्र ३ : कथोपकथन ४ : देशकाल ५ : उद्देश्य और ६ : शैली।

कथावस्तु :—

जिस कथानक को लेकर नाटक की रचना की जाती है उसे कथावस्तु कहते हैं। इसको अंग्रेजी में 'प्लॉट' कहते हैं। यह दो प्रकार की होती है—१—अधिकारिक अथवा मुख्य कथावस्तु। २—प्रासंगिक या गौण कथावस्तु।

अधिकारिक या मुख्य कथावस्तु के अन्तर्गत प्रधान पात्रों से सम्बन्धित कथा का मुख्य विषय रहता है अर्थात् कथा का मुख्य उद्देश्य इसी में निहित होता है। अधिकारिक का सम्बन्ध आरम्भ से लेकर फल-प्राप्ति तक रहता है।

प्रासंगिक कथावस्तु का सम्बन्ध सीधा नायक एवं नायिका से न होकर नाटक के अन्य पात्रों से होता है। इस वस्तु के तीन मुख्य लक्षण हैं—

- १—अधिकारिक वस्तु में सुन्दरता को बढ़ाना।
- २—मूल कार्य के विकास में सहयोग देना।
- ३—नाटक की फल प्राप्ति में सहायक सिद्ध होना।

श्री राधाकृष्ण दास वृत्त नाटक 'महाराणा प्रताप' में गुलाब सिंह और मालती को कथा प्रासंगिक वस्तु है। प्रमुख उद्देश्य गुलाब सिंह का मालती को प्राप्त करना होता है और उसे पूर्ण रूप से सफलता प्राप्त होती है। प्रासंगिक वस्तु के हमें दो भेद प्राप्त होते हैं, १ : पताका २ : प्रकरी।

पताका—प्रासंगिक कथा का प्रसंग अधिकाधिक कथा के अन्त तक चलता है तो

उसे पताका कहते हैं ।

प्रकारी—जब प्रासगिक कथावस्तु, कुछ बढ़ कर बीच में रुक जाती है या समाप्त हो जाती है उसे प्रकारी कहते हैं । जैसे कालिदासकृत 'शकुन्तला' नाटक के छठे अंक में दास और दासी का वार्तालाप है ।

भारतीय नाटको में कथावस्तु के आधार पर इसके तीन भेद किए गए हैं ।

१—प्रख्यात् २—उत्पाद्य तथा ३—मिश्र ।

१—**प्रख्यात्** :—जिस कथा का आधार पुराण, इतिहास या परम्परागत वृत्त होता है, उसे प्रख्यात् कहने हैं ।

२—**उत्पाद्य** :—जिस कवि तथा नाटककार की कथा कल्पना से नियोजित होती है उसे उत्पाद्य कहते हैं । आजकल सामाजिक नाटक प्रायः इसी प्रकार के होते हैं ।

३—**मिश्र** :—जिस कथा में इतिहास एवं कल्पना का मिश्रण होता है उसे मिश्र कहते हैं । प्रासगिक बातों में थोड़ा बहुत हेर-फेर अवश्य किया जाता है ।

इसमें कल्पना के लिए कवि को अधिक अवसर प्राप्त होता है परन्तु वह निर्दिष्ट सीमा का अतिक्रमण नहीं करता । वह इतिहास से सम्बन्धित बातों में कभी परिवर्तन नहीं कर सकता । नाटककार कथा में रसिकता एवं रोचकता उत्पन्न करने के लिए प्रासगिक बातों में परिवर्तन कर सकता है । नाटककार अपने भावों को उचित रूप से व्यक्त करने के लिए अपने नायक को दोषों से मुक्त करने के लिए कल्पना का सहारा ले सकते हैं—जैसे दुष्यन्त ने महाभारत में शकुन्तला का त्याग लोकापवाद के भय से किया था किन्तु बालिदास ने अपने नायक को दोषों से मुक्त करने के हेतु दुर्वासा के शाप एवं अंगूठी के खो जाने की कल्पना की थी ।

अवस्थाएँ :—

भारतीय नाटको में कोई विशिष्ट उद्देश्य रहता है । धर्म, अर्थ, काम एवं मोक्ष में से एक फल की प्राप्ति अवश्य होती है । भिन्न-भिन्न दृष्टिकोणों से कथावस्तु के भाग एवं अंग बतलाए गए हैं । नाटक में फल-प्राप्ति की इच्छा से किए हुए कार्य-व्यापार के दृष्टिकोण से पाँच अवस्थाएँ मानी गयी हैं—

अवस्था पञ्चकार्यस्य प्रारम्भस्य फलार्थाभि

प्रारम्भस्यल प्राप्त्याशा नियातासि फलायम ॥^१

१—**प्रारम्भ**—प्रारम्भ नामक अवस्था में फल प्राप्ति की इच्छा ही प्रमुख रहती

है। यह कथानक का आरम्भ है—जैसे नायक को नायिका के देखने की इच्छा होती है।

२—प्रयत्न—फल प्राप्ति के लिए जा इच्छा होती है उसके लिए प्रयत्न किया जाता है। जैसे नायक अपने मित्र से नायिका के विषय में परामर्श करता है।

३—प्राप्त्याशा—जिसमें विघ्नो का निवारण कर फल प्राप्ति की सम्भावना प्रदर्शित होती है, उसे प्राप्त्याशा कहते हैं।

४—नियताप्ति—जिसमें विघ्नो का नाश हो जाता है और फल-प्राप्ति निश्चित हो जाती है, उसे नियताप्ति कहते हैं।

५—फलागम—फलागम नाम की अवस्थायें फल-प्राप्ति हो जाती हैं। जैसे नायक तथा नायिका का मिलन आदि।

पाश्चात्य विद्वानों ने कार्य तथा व्यापार के दृष्टिकोण से पाँच भाग किए हैं। प्रायः यह देखा जाता है कि नाटका में दो विरोधी भाव प्रदर्शित किए जाते हैं। जैसे किसी महान् पुरुष का दुरात्मा से विरोध। वे पाँच भाग इस प्रकार में हैं —

१—आरम्भ—उसके अन्तर्गत विराध उत्पन्न करने वाली घटनाएँ होती हैं। नायक और प्रतिनायक में विभिन्न सिद्धान्तों एवं आदर्शों के कारण सघर्ष उत्पन्न होता है।

२—विकास—इसमें सघर्ष का विकास एक निश्चित मात्रा तक बढ़ जाता है।

३—चरम सीमा—जब सघर्ष अपनी निश्चित स्थिति तक पहुँच जाता है और किसी एक पक्ष की विजय होने लगती है उसे चरम सीमा कहते हैं।

४—उतार या निगति—जब विजय-दल की विजय निश्चित हो जाती है, उस उतार या निगति कहते हैं।

५—अन्त या समाप्ति—जहाँ सघर्ष का अन्त हो जाए, वहाँ फल की प्राप्ति होती है।

हमारे यहाँ नाटका में सघर्ष को विशेष महत्ता प्रदान नहीं की है किन्तु पाश्चात्य नाटको में सघर्ष की प्रधानता को महत्त्व दिया गया है। एक अवस्था और भी मानी गई है, वह है —

६—कैटेस्ट्रोफी—यह अन्तिम अवस्था है, इसमें कार्य पूर्ण हो जाता है और यह महत्त्वपूर्ण भी है।

अर्थ प्रवृत्तियों :—

अर्थ प्रवृत्तियाँ वा अभिप्राय क्यावस्तु के उन चमत्कारपूर्ण अंगों से हैं जो कथा-वस्तु का फल प्राप्ति की ओर ले जाती हैं। दशरूपककार ने अर्थ प्रवृत्तियों को 'प्रयाजन

सिद्धि हेतवः' कहा है। ये भी पाँच हैं—१—बीज, २—विन्दु, ३—पताका, ४—प्रकरी तथा ५—कार्य।

१—बीज :—बीज प्रथम अर्थप्रकृति है, जिस प्रकार बीज में फल छिपा रहता है, उसी प्रकार बीज में नाटक के फल की आशा रहती है।

२—विन्दु :—जो बात निमित्त बन कर समाप्त होने वाली अवातर कथा को आगे बढ़ाती है और प्रधान कथा को अविच्छिन्न रखती है वह विन्दु कहलाती है।

३—पताका :—पताका में छोटी-छोटी कथाएँ होती हैं जो प्रमुख कथा को आगे बढ़ाती हैं। जब प्रासंगिक कथा बराबर बढ़ती रहती है तो उसे पताका कहते हैं।

४—प्रकरी :—छोटे-छोटे वृत्त प्रकरी कहलाते हैं जैसे, रामायण में रावण और जटायु का संवाद।

५—कार्य :—कार्य में अन्तिम फल की प्राप्ति होती है।

कार्य एवं फलागम तां मिल जाते हैं किन्तु प्राप्त्याशा और नियतासि पताका, प्रकरी से मेल नहीं खाती। इस प्रकार इन पाँचों का वस्तु विन्यास से घनिष्ठ सम्बन्ध है।

सन्धियों—सन्धि मेल व जोड़ को कहते हैं। इसमें अवस्थाओं और अर्थप्रकृतियों का मेल कराया जाता है। डा० श्यामसुन्दर जी सन्धि की व्याख्या करते हुए लिखते हैं—

'कथात्मक पूर्वोक्त पाँच अवस्थाओं के योग में अर्थप्रकृतियों के रूप में विस्तरी कथानक के पाँच अंग हो जाते हैं। एक ही प्रधान प्रयोजन के साथक उन कथानकों का मध्यवर्ती किसी एक प्रयोजन के साथ सम्बन्ध होने को सन्धि कहते हैं।' इसमें यह स्पष्ट ज्ञात होता है कि अर्थप्रकृति और अवस्थाओं के मेल को सन्धि कहते हैं। इसके पाँच भेद हैं—
१—मुख, २—प्रतिमुख, ३—गर्भ, ४—विमर्श या अवमर्श तथा ५—निर्वहण।

१—मुखसन्धि—प्रारम्भ नाम को अवस्था के साथ योग होने से जहाँ अनेक रसों और अर्थों के द्योतक बीज की उत्पत्ति होती है वहाँ मुखसन्धि होती है।

२—प्रतिमुख सन्धि—इसमें बीज कुछ लक्षित एवं अलक्षित रूप से विकसित होता है। प्रतिमुख सन्धि में दिए हुए प्रधान फल का किंचित मात्र विवास होता है।

३—गर्भसन्धि—गर्भसन्धि इसको इसलिए कहते हैं कि इसमें फल दिया रहता है। इसमें पताका एवं प्राप्त्याशा का योग रहता है। यदि इसमें पताका अर्थ प्रकृति न हो तो प्राप्त्याशा अवस्था भी उत्पन्न नहीं हो सकती।

४—विमर्श सन्धि—विमर्श सन्धि तभी होती है जब गर्भ सन्धि की अपेक्षा बीज का विकास होने पर उसके बल प्राप्ति में कुछ प्रलोभत उत्पन्न होने के कारण विघ्न उपस्थित हो जाता है। इसमें नियतासि अवस्था और प्रकरी अर्थ प्रकृति होती है।

५—**निर्वहणा सन्धि**—इसमें चारों सन्धियों का समाहार हो जाता है। इसमें कार्य और फलरूप का योग होकर नाटक पूर्णता का प्राप्त होता है।

अवस्थाओं और अर्थ प्रकृतियों में यही अन्तर प्रतीत होता है कि अर्थ प्रकृतियाँ कार्य सिद्धि के लिए सहायक होती हैं और अवस्थाएँ उस सिद्धि की ओर अग्रसर होने की श्रेणियाँ हैं। दश रूपकार ने सन्धि के लक्षण इस प्रकार बताए हैं—

अर्थं प्रकृतयः पञ्च पञ्चाचस्थासमन्विता ।

यथा सख्येन जायन्ते मुखाद्याः पञ्च सद्यः ॥^१

अर्थात् जहाँ पाँच अर्थ प्रकृतियाँ यथाक्रम रूप से समन्वित हों वहाँ क्रमशः मुखादि पाँच सन्धियाँ उत्पन्न होती हैं। साहित्य दर्पणकार ने भी यही परिभाषा बताई है और उसमें 'इतिवृत्तस्यमाणा' और जोड़ दिया है अर्थात् वे 'व्यानव' के भाग हैं। नाट्यशास्त्र में अवस्था अर्थप्रकृति और सन्धियाँ का वही स्थान है जो साहित्य में वाक्यांश का है। इनके प्रयोग से नाटक में रोचकता बढ़ जाती है। इन सब नियमों का पालन करने से नाटक तथा रंगमंच दोनों को पूर्णता प्राप्त होती है।

अर्थोपक्षेपक—कथावस्तु में दो प्रकार की सामग्री होती है—१—दृश्य २—सूच्य।

१—वह घटना जो मंच पर विशेष रूप से प्रस्तुत की जाती है उसे दृश्य कहते हैं।

२—वह कथा, जो मंच पर घटित न होकर पात्रों द्वारा सूचित की जाती है, उसे सूच्य कहते हैं।

हमारे यहाँ मृत्यु, स्नान, भोजन आदि ऐसे दृश्य रंगमंच पर प्रदर्शित करना वर्जित है क्योंकि ये रस में बाधा उत्पन्न करते हैं। कुछ दृश्य ऐसे होते हैं जो अभिनीत नहीं होते, किन्तु कथावस्तु को बनाए रखने के लिये उनका होना अत्यन्त आवश्यक है। जो कथानक रंगमंच पर प्रस्तुत किये जाते हैं वह अर्थात् कथावस्तु में विभाजित होते हैं।

सूच्य वस्तु की सूचना देने वाले साधनों को अर्थोपक्षेपक कहते हैं। ये पाँच प्रकार के होते हैं। १—विष्कम्भक २—चूलिका ३—अकास्य ४—अकावतार तथा ५—प्रवेशक।

१—**विष्कम्भक**—यह वह दृश्य है जिसमें प्रथम तथा बाद में घटित होने वाली घटनाओं की सूचना दी जाती है। उसमें केवल दो पात्रों का ही कथोपकथन होता है। ये पात्र प्रधान पात्रों के अतिरिक्त होते हैं। यह नाटक के आरम्भ में अथवा दो अंकों के मध्य में आ सकता है। यह दो प्रकार का होता है—१—शुद्ध तथा २—संकर।

शुद्ध—इसमें पात्र मध्यम श्रेणी के होते हैं तथा संस्कृत भाषा बोलते हैं ।

संकर—इसके अन्तर्गत पात्र मध्यम और निम्न श्रेणी के होते हैं और संस्कृत भाषा के साथ प्राकृत भाषा भी बोलते हैं ।

२—चूलिका—यह कथानक का वह भाग है जिसकी सूचना पर्दे के पीछे से दी जाती है ।

३—अंकास्य—अंक के अन्त में जहाँ बाहर जाने वाले पात्रों द्वारा आगामी अंक की कथा सूचित की जाए, उसे अकास्य कहते हैं ।

४—अंकावतार—जहाँ पर पात्रों में बिना परिवर्तन किए पूर्व अंक की कथा परवर्ती अंक में बढ़ाई जाए, वहाँ पर अंकावतार होता है ।

५—प्रवेशक—उसमें दो पात्रों के द्वारा ही घटनाओं की सूचना दी जाती है इसके पात्र निम्नकोटि के होते हैं, प्राकृत बोलते हैं और यह दो अंकों के बीच में आता है । इसका प्रयोग नाटक के आरम्भ में कभी नहीं होता ।

कथावस्तु में कुछ ऐसी घटनाओं का सचयन किया जा सकता है जिसमें मनोरञ्जनार्थ हास्य के प्रसंग उपस्थित किये जा सकें ।

पात्र—पाश्चात्य नाटकों में नायक साधारण व्यक्ति भी हो सकता है क्योंकि वह सदैव परिस्थितियों में उलझा रहता है । हमारे यहाँ के नाटक सुखान्तकी होते हैं इसलिए नायक की नाटक में विजय दिखाना अनिवार्य है । नाटक के प्रधान पात्र को नायक कहते हैं । 'नेता' या 'नायक' शब्द 'नी' धातु से बना है । जिसका अर्थ है 'ले चलना' अर्थात् नायक वह है जो नाटक की प्रमुख कथा को बढ़ाता हुआ अन्त तक ले चलता है । नायक को सम्पूर्ण गुणों से सम्पन्न होना अनिवार्य बनाया है । धनंजय ने नायक के लिए निम्न-लिखित गुण आवश्यक बताए—

'नेता विनीतो मधुरस्त्यासी दक्ष प्रियवदः ।

रवत लोक. शुचिर्वाग्मी रुढवश स्थिरो युवा ॥

बुद्धयुत्साह स्मृति प्रज्ञाकला मानसमन्वित ।

शरो दृढत्व तेजस्वी शास्त्र चक्षुश्च धार्मिक ॥

अर्थात् नेता को विनीत, मधुर, त्यागी, दक्ष, प्रियवद, शुचि, रत्नलोक, रुढवंश, स्थिर-चित्त वाला, युवा, बुद्धिमान, साहसी, स्मृतिवाला, प्रज्ञावान, कलाकार, शास्त्र चक्षु, आत्मसम्मानी, शूर, दृढ़, तेजस्वी तथा धार्मिक होना चाहिए ।

नायक को नम्र होना इसलिए आवश्यक बनाया है कि उसका पात्रों के प्रति अच्छा व्यवहार हो । क्योंकि नम्र होना उच्च संस्कृति एवं शील का लक्षण है । नायक को उदार चरित्र इसलिए दिखाया गया है कि उससे जनता के नैतिक विचारों का उत्थान हो । स्वभाव भेद से नायक चार प्रकार के माने गए हैं—जैसे—१, धीरोदात्त २, धीर-

ललित ३, धीरप्रशान्त तथा ४, धीरोद्धत ।

१—धीरोदात्त—धीरोदात्त नायक क्षमाशील, आत्मगौरव, शक्तिवान, दृढव्रती तथा विनयी होता है । धीरोदात्त नायक में अहं की भावना ऐशमय भी नहीं होती है । वह गम्भीर प्रवृत्ति का होता है ।

२—धीरललित—धीरललित विलासी नायक होता है और स्वभाव में भी कोमल होता है । 'शकुन्तला' नाटक का नायक धीरललित है ।

३—धीरप्रशान्त—धीरप्रशान्त नायक ब्राह्मण या वैश्य होता है और यह शान्तभाव का होता है । 'मालती माधव' नाटक में माधव धीरप्रशान्त नायक है ।

४—धीरोद्धत—धीरोद्धत नायक अधिक अहं के भाव से भरा हुआ होता है । सदैव ही अपनी प्रशंसा चाहता है । साथ ही स्वभाव में भी विद्वत्प्राणी होता है । रावण, मेघनाद आदि इसके उदाहरण हैं ।

नायक के प्रतिद्वन्द्वी को प्रतिनायक कहते हैं । यह भी धीरोद्धत होता है ।

विदूषक —संस्कृत नाटका में विदूषक का होना अनिवार्य माना गया था और यह ब्राह्मण जाति का होता था । भोजनप्रियता इसकी मुख्य विशेषता है । इसका प्रमुख कार्य राजा को परामर्श देना होता था ।

नायिका—नायक की पत्नी नायिका कहलाती है । नायक के समान नायिका में भी वही गुण होने चाहिये जो नायक में हैं । नाट्यशास्त्र में भरतमुनि ने नायिकाओं के चार भेद बताए हैं १—दिव्या २—नृपतिनी ३—कुलस्त्री और ४—गणिका । आजकल इन भेदों की इतनी मान्यता नहीं । दशरूपक में धनञ्जय ने नायिका के तीन भेद बनाए हैं । १—स्वकीया २—भरकीया और ३—सामान्या । इसके अतिरिक्त नायिका के व्यवहार के आधार पर आठ भेद और किए गए हैं जैसे—१—स्वाधीनपतिव्या २—वाससज्जा ३—विह्वलकृष्ठा ४—कलहातरिता ५—सण्डिता ६—विप्रलब्धा ७—प्रोषितपतिव्या और ८—अभिसारिका ।

पादचात्य नाट्यशास्त्र के अन्तर्गत हमें इस प्रकार नायक एवं नायिका के चार भेद नहीं मिलते । नाटक के अन्तर्गत विविधपात्रों की रूपरेखा इस प्रकार उपस्थित की जाती है जिससे मनोरंजन की सृष्टि हो ।

कथोपकथन—कथोपकथन का नाटक में विशेष महत्व है । नाटक के पात्रों के विचार, भाव एवं प्रवृत्ति आदि का ज्ञान हमें उनके कथोपकथन द्वारा होता है । कथावस्तु का सम्बन्ध जब ऐसी बातों से रहता है जो प्रत्यक्ष रूप में अभिनय में प्रस्तुत नहीं की जाती, तब ऐसी अवस्था में कथोपकथन का महत्व बढ़ जाता है । भाषा सरल सुधा एव पात्रों के अनुकूल होनी चाहिये । कथावस्तु का पूर्ण विकास कथोपकथन पर ही निर्भर रहता है । कथोपकथन की सफलता पर ही नाटक की सफलता अवलम्बित

रहती है। कयोपकयन बहुत लम्बे नहीं होने चाहिए जिससे दर्शक ऊब जाएँ, साथ ही इतने सक्षिप्त भी नहीं होने चाहिये जिससे कथावस्तु का पूर्ण विकास न हो सके। अभिनय के अनुकूल कयोपकयन का प्रयोग होना चाहिए। प्राचीन आचार्यों ने तीन प्रकार के कयोपकयन माने हैं—जैसे, १—श्राव्य २—अश्राव्य तथा ३—नियत श्राव्य।

१—श्राव्य—जो सभी पात्रों द्वारा सुना जा सके वह श्राव्य कहलाता है।

२—अश्राव्य—जो बात किसी पात्र द्वारा न सुनी जा सके। स्वगत कयन ही अश्राव्य कहलाता है।

३—नियत श्राव्य—अन्य पात्रों से छिपाकर किसी एक ही पात्र या कुछ पात्रों से बात कही जाए, उसे नियत श्राव्य कहते हैं। यह दो प्रकार का होता है—जैसे . १—अपवारित २—जनान्तिक।

अपवारित—अपवारित उसे कहते हैं जिसमें जिस पात्र से बात गुप्त रखनी हो उसकी ओर मुँह फेर कर बात की जाए, उसे अपवारित कहते हैं।

जनान्तिक—दो से अधिक पात्रों की बातचीत के प्रसंग में अनामिका को छोड़ कर बाकी तीन उँगलियाँ की ओट में केवल दो पात्रों के गुप्त सम्भाषण को जनान्तिक कहते हैं।^१

आकाशभाषित—भी कयोपकयन का एक भेद है। इसमें पात्र आवाश की ओर मुँह करके किसी कल्पित पात्र से बोलता हुआ दिखायी पड़ता है। यह कयोपकयन अत्यन्त रोचक होता है। उदाहरण के लिए 'सत्य हरिश्चन्द्र' नाटक में उस स्थान पर आकाशभाषित बहुत सुन्दर बन पड़ा है जब कि हरिश्चन्द्र विक्रान्त के लिए काशी की गलियों में घूमते हुए दिखायी पड़ते हैं। 'विपत्त्यविपत्तौपधम्' में भी आकाशभाषित सुन्दर है।

पार्श्वार्य विद्वानों ने नाटक में घटनाओं को विशेषरूप से महत्व दिया है। उनके महा यह भी अनिवार्य नहीं है कि नायक घर्म का ही प्रतिनिधि हो और उसकी विजय भी निश्चित रूप से हो। जिस नाटक का विजय के साथ अन्त होना है वह 'वामेदो' कहलाता है और जिस नाटक में मृत्यु अथवा पराजय के साथ अन्त होता है वह 'ट्रेजदो' कहलाता है।

चरित्र चित्रण—चरित्र चित्रण ही नाटक का प्राण है। नाट्यकार ही मानव को मनोवृत्तियाँ का सूक्ष्म विश्लेषण करता है और पात्रों के चरित्र-चित्रण में जीवन की विभिन्न दशाओं तथा मानव हृदय की अनुभूतियों का समावेश करता है। मिस्टर हेनरी

आर्थर जोन्स का कथन है कि 'जब तक नाटकीय कथानक, घटनायें और परिस्थितियाँ चरित्र से सम्बन्धित नहीं होती तब तक नाटक बुद्धिहीन बल-प्रयास ही माना जायगा।'

वास्तव में चरित्र चित्रण मे नाटक का गौरव है। यह नाटक का अनिवार्य तत्व है। नाटक का स्थायित्व कथानको की अनेकलपता के कारण नहीं, वरन् चरित्र चित्रण के कारण है। स्वगत कथनो द्वारा भी चरित्र-चित्रण पर अच्छा प्रभाव पड़ता है। यद्यपि स्वगत कथनो मे स्वाभाविकता कम होती है परन्तु चरित्र चित्रण से सम्बन्धित होने के कारण उसका महत्व अवश्य है। कथोपकथन की महत्ता एव साधकता इसी में है कि वह कथा को अप्रसर कर पात्रों के चरित्र पर स्पष्ट प्रकाश डाले। नाटक की कथा-वस्तु की सफलता भी चरित्र चित्रण पर ही निर्भर होती है। नाटक में कई एक स्थलो पर कथावस्तु के द्वारा हमें पात्रों के मानसिक एव नैतिक गुणों का परिचय प्राप्त होता है। इस प्रकार घटनायें एव कथावस्तु चरित्र चित्रण के विकास की भूमिकाएँ हैं। चरित्र चित्रण के अन्तराल मे नाटककार कुछ ऐसी विशिष्टताएँ इंगित कर देता है जिससे कि पात्र या परिस्थिति मे जीवनगत सत्य की अवतारणा हो सके।

रस और उद्देश्य—भारतीय काव्य का प्रमुख लक्ष्य अलौकिक आनन्द है। इसे रस कहते हैं। पाश्चात्य नाट्य शास्त्र मे इसे उद्देश्य कहा गया है। भारतीय नाटको का मुख्य उद्देश्य है मानव हृदय मे पड़े हुए बीज रूपी भावों को अकुरित करना जिससे रसो मे मग्न सामाजिक साधारणीकरण की अवस्था को प्राप्त कर सके। किन्तु पाश्चात्य नाट्यकला इसके बिल्कुल विपरीत है। उसके अनुसार नाटको का मुख्य लक्ष्य अथवा उद्देश्य केवल मनोरंजन है, अधिक से अधिक किसी सामाजिक अथवा राजनैतिक समस्या को प्रदर्शित करना है। हमारे प्राचीन नाटको का उद्देश्य बहुत उच्च था। जीवन की व्याख्या करते हुए आनन्द की अनुभूति ही उनका प्रमुख लक्ष्य था। उन नाटको का इष्ट नैतिक मान्यताओं को भी प्रस्तुत करना था। इस सम्बन्ध मे पाश्चात्य विद्वान शैली ने नाटक के उद्देश्य पर अपने सुलभे हुए विचार प्रकट किए हैं। इनका कथन है कि—

'काव्य का समाज के कल्याण के साथ जो सम्बन्ध है वह नाटक में सबसे अधिक स्पष्ट रूप में दिखायी देता है। इस बात मे किसी को आपत्ति नहीं हो सकती थी। जो समाज जितना ही अधिक उन्नत होगा उसकी रंगशाला भी उतनी ही उन्नत होगी। यदि किसी देश में किसी समय बहुत ही उच्च कोटि के नाटक रहे हो और पीछे से उन नाटको का अन्त हो गया हो अथवा उनमें कुछ दोष आ गए हो तो समझना चाहिए कि इसका कारण उस देश का उस समय का नैतिक पतन है।'

नाटको का सबसे बड़ा लक्ष्य है सामाजिक कल्याण एवं नैतिक उन्नति करना । इसलिए नाटककार इन सब पर दृष्टिपात करते हुए ही नाटको की रचना करते हैं । नाटको में अनुचित अंको तथा दृश्यो का विधान नहीं होना चाहिए जिससे समाज में कुछि उत्पन्न हो । नाटककार को सामाजिक विचारों तथा उच्च आदर्शों की प्रतिष्ठा करनी चाहिए जिससे समाज की उन्नति हो । जिस प्रकार साहित्य समाज का प्रतिबिम्ब होता है उसी प्रकार नाटक भी हमारे समाज का वास्तविक चित्र होता है । जो समाज जितना उन्नतिशील होता है उसकी रंगशाला भी उतनी ही उन्नतिशील होती है । नाटक हमारे समक्ष ग्याय, अन्याय, गुण, दोष आदि—सभी दृश्य प्रस्तुत करता है । इसलिए नाटककार का चाहिए कि वह उच्च आदर्शों को ही प्रस्तुत करें उसी में उसकी सफलता है ।

अभिनय—अभिनय के अन्तर्गत अनुकरणात्मक कार्य की विभिन्न प्रकार की भावभंगिमाएँ तथा मुद्रायुक्त भाषा होती है । संगीत अथवा पद्य के योग से गीतिनाट्य का शिल्प व्यंजित होता है । अभिनय नाटक का मुख्य अंग है । जो नाटक रंगमंच पर अभिनीत किया जाता है वही सच्चे अर्थ में सफल माना जाता है । अभिनय चार प्रकार के होते हैं—१—आंगिक २—वाचिक ३—आहार्य और ४—सात्विक ।

१—**आंगिक**—आंगिक अभिनय के तीन भेद होते हैं १—शारीरिक २—मुखज तथा ३—चेष्टाकृत । इस अभिनय के अन्तर्गत शरीर के अंगों का संचालन जैसे—चलना, फिरना, उठना, लेटना आदि प्रदर्शित किया जाता है । आंगिक अभिनय का सबसे अधिक बोध 'कपकपी' नृत्य में देखने को मिलता है जिसमें अनुकरणात्मक चेष्टाएँ होती हैं । मूक, चलचित्रों की भाँति उनमें वाणी का लेशमात्र भी व्यवहार नहीं होता ।

२—**वाचिक**—वाणी द्वारा अभिव्यक्त अभिनय को वाचिक अभिनय कहते हैं । इसमें संस्कृत के साथ प्राकृत का भी व्यवहार किया जाता है । वर्तमान नाटकों में जिस प्रकार ग्रामीण भाषा का प्रयोग किया जाता है उसी प्रकार प्राचीन नाटकों में संस्कृत एवं प्राकृत भाषा का प्रयोग किया जाता है । जितने कथोपकथन सम्बन्धी आदेश होते हैं वे सब वाचिक अभिनय में आते हैं ।

३—**आहार्य**—विभिन्न वस्त्रों तथा आभूषणों को धारण करके किये जाने वाले अभिनय को आहार्य अभिनय कहते हैं । इसमें विभिन्न जातियों के लिए अनेक रंगों का वर्णन किया गया है ।

सात्विक अभिनय—हँसना, रोना, स्तम्भ, स्वेद, रोमांच आदि सात्विकों का भाव प्रदर्शित करते हुए अभिनय करना सात्विक अभिनय कहलाता है ।

वृत्तियाँ—

नाटक में वृत्तियाँ का भी विनिष्ट स्थान है। पाश्चात्य नाट्य शास्त्र में वृत्तियों को शैली कहते हैं। वृत्तियाँ सम्पूर्ण नाटक की गतिविधि में सम्बन्धित होती हैं। बहुत से विद्वान इन्हें नाटक की मात्राएँ कहते हैं। नाट्य में जैसी शैली की आवश्यकता होती है उसी का प्रयोग नाटककार करना है, और पात्रों का इतना सजीव बना देता है कि उनमें मयायंता भरने लगती है। आचार्यों ने चार प्रकार की वृत्तियाँ बतलाई हैं—
१—कैथिकी वृत्ति २—सात्वती वृत्ति ३—आरभटी वृत्ति तथा ४—भारती वृत्ति।

१—कैथिकी वृत्ति—इसकी उत्पत्ति सामवेद से मानी जाती है। इसमें गायन तथा नृत्य की प्रधानता रहती है। शृंगार एवं हास्य रस में इसका सम्बन्ध है। यह वृत्ति विभिन्न प्रकार के विलासा में युक्त रहती है।

२—सात्वती वृत्ति—सात्वती वृत्ति की उत्पत्ति यजुर्वेद से मानी गई है। यह वीर तथा अद्भुत रस से सम्बन्धित होती है। त्याग, दया, हर्ष, क्षल, सरलतायुक्त सामग्री की अधिकता रहती है। यह आनन्द देने वाली वृत्ति है।

३—आरभटी वृत्ति—इस वृत्ति की उत्पत्ति अथर्ववेद से मानी जाती है। यह रौद्र रस में सम्बन्धित होती है। इसमें इन्द्रजाल, क्रोध, सघर्ष, माया आदि का प्रदर्शन होता है।

४—भारती वृत्ति—इसकी उत्पत्ति ऋग्वेद से मानी गई है। इसका सम्बन्ध स्त्री पात्रों से न होकर पुरुष पात्रों से होता है। यह वृत्ति सब रसों में काम आती है।

पाश्चात्य नाटका में प्रमुख रूप में कथावस्तु में दो प्रकार की शैलियाँ के रूप में दृष्टिगत होती हैं। प्रथम 'अनुभाव प्रधान' शैली, द्वितीय भावप्रधान शैली। अनुभाव-प्रधान शैली में सकला द्वारा या हाव भाव द्वारा व्यवहारिक जीवन में अपने कथन को व्यक्त किया जाता है।

भाव प्रधान शैली में वाणी-द्वारा भावा के आरोह और अवरोह की अभिव्यक्ति होती है। अतः भावप्रधान शैली में मनोविवारों की आन्दोलनकारिणी शक्ति का महत्ता अधिक है। अनुभाव प्रधान शैली में क्रियावस्त्रों को ही महत्व दिया गया है।

देश काल—देश तथा काल के अनुसार नाटकों में परिस्थिति का चित्रण होना चाहिए। प्रत्येक युग एवं वातावरण के अनुकूल देश की संस्कृति, रीति रिवाज, रहन-सहन, सम्पत्ता और वेशभूषा सम्बन्धी चित्रण ही नाटक में अभीष्ट है। इसीलिए प्राचीन यूनानी आचार्यों ने सफल नय की ओर विशेष ध्यान दिया था। इनका कहना था कि नाटकों में जो घटनाएँ प्रदर्शित हों वे सम्पूर्ण हो, एक ही काल में हो और एक ही स्थल पर घटित हो। कार्य की सम्पूर्णता में कार्यसफलता, काल की दृष्टि से काल-सफलता और

स्थल की अपरिवर्तनीय स्थिति में स्थल-संकलन की मान्यता रखी गयी थी । संकलन-त्रय का यह सिद्धान्त यूनानी नाटककारों को मले ही मान्य हो किन्तु अन्य देशों के नाटककारों को यह सिद्धान्त मान्य नहीं हो सका । जीवन की विविध और व्यापक परिधि में उसे नाटकीय संकलन त्रय में बाँधना संभव नहीं है । इंग्लैंड के नाटककारों ने—विशेषकर शेक्सपियर ने केवल कार्यों की सम्पूर्णता में कार्य-संकलन को ही महत्व दिया । काल-संकलन और स्थल-संकलन की संकीर्णता उन्हें स्वीकार नहीं हुई । संस्कृत के नाटककारों ने कार्य-संकलन और काल-संकलन को ही महत्व दिया । एक अंक में एक वयं की घटना हो । स्थान संकलन को वे भी महत्व नहीं दे सके क्योंकि जीवन की विपुल घटनाएँ एक ही केन्द्र में केन्द्रित होकर भी अनेक स्थानों पर घटित हो सकती हैं । हिन्दी के आधुनिक नाटककारों ने तो पाश्चात्य नाटककारों की भाँति केवल कार्य-संकलन को ही महत्व दिया है । वे काल-संकलन को स्वीकार नहीं कर सके ।

यह अवश्य कहा जा सकता है कि कुछ एकाकीकारों ने इस संकलन त्रय का महत्व अवश्य ग्रहण किया है क्योंकि उनके पास घटना की परिधि छोटी होकर एक ही स्थान में सिमिट आती है और वे कुतूहल के संचय से चरम सीमा एक ही समय की झाँक में दिखला सकते हैं । डा० रामकुमार वर्मा तो संकलन-त्रय को ही एकाकी की सच्ची कसौटी मानते हैं ।^१

इस युग में नवीन नाट्यशैली में भी नाटक लिखे जा रहे हैं जिन्हें रेडियो नाटक कहते हैं । इन नाटकों में हमें नितान्त नवीन शैली का परिचय मिलता है । यह नाट्य शैली भी पाश्चात्य विद्वानों की अनुपम देन है । इस नितान्त नई नाट्य प्रवृत्ति ने नाट्य-साहित्य को समृद्ध एवं प्रभावशाली बनाया है । रेडियो नाटककारों में उदयशंकर भट्ट, डा० रामकुमार वर्मा, उपेन्द्र नाथ अक्षक, विष्णुप्रभाकर, सुशील, चिरंजीत आदि का नाम प्रसिद्ध है । नाटकों के अनेक रूप मिलते हैं, जैसे भाव नाट्य, ध्वनि नाट्य, गीति नाट्य, स्वरचित, फेन्टेसी, फीचर आदि । प्रसादोत्तर युग में हास्य की विधाओं में विस्तार और गहनता दृष्टिगत होती है । इसका कारण सम्भवतः यथार्थ में अधिकाधिक रस तथा पश्चिमी साहित्य की वस्तुपरक दृष्टि हो । हास्य अब रस की अपेक्षा मनोविज्ञान पर अधिक निर्भर हुआ और कथन की अपेक्षा कथन की शैली तथा उसकी व्यंजना में अधिक स्पष्ट हुआ । गीति नाट्य, एकाकी तथा अनेक कौतुकों में हास्य के नाना रूप प्रकट हुए । आकाशवाणी द्वारा भी अनेकानेक भ्रूलकियाँ हास्य को ही लेकर प्रसारित हुई हैं ।

कथावस्तु में अनुरजन के लिए हास्य की अनिवार्यता—

कथावस्तु नाट्य के तत्वों में से एक प्रमुख तत्व है। भारतीय एवं पाश्चात्य विद्वानों ने नाटक के इस तत्व को महत्ता प्रदान की है क्योंकि सम्पूर्ण नाटक कथावस्तु पर ही आधारित होता है। नाटककार वस्तु का रोचक बनाने के लिए विभिन्न सरस घटनाओं तथा परिस्थितियों का प्रयोग करता है जिससे पाठकगण की जिज्ञासा बढ़ती चली जाए और वे ऊबने न पाएँ। कथावस्तु को जिन घटनाओं के संघटन में जिज्ञासा एवं कौतूहल होता है वहाँ अनुरजन की उत्पत्ति हो जाती है। यही एक सवेद्य भावधारा है जो कथावस्तु को प्राण देती है।

जी० पी० श्रीवास्तव ने अपने 'साहित्य के संपूर्ण नामक नाटक की कथावस्तु में पति-पत्नी की घटनाओं को इतने सुन्दर ढंग से प्रस्तुत किया है कि उससे अनुरजन की पुष्टि होती है। उसका एक उदाहरण देखिए—

साहित्यानन्द —(हाथ में किताब लिए हुए अपनी स्त्री सरला से ।) देखा, जब मैं तुम्हें प्रिये कहूँ तब तुम मुझे नाथ कहों। जब प्राण-प्यारी कहूँ तब प्राणेश्वर कहो। क्योंकि तुम मरी स्त्री हो, समझा ? अच्छा कहता हूँ प्राण प्यारी, अब तुम अपना वाला कहो। हाँ हाँ बोलो बोलो। उल्लू की तरह ताकती क्या हो— उड़ूँक, उड़ूँक, उल्लू के समान अवलोकती क्या हो ?

सरला —तुम्हें आज ही क्या गया है ?

साहित्यानन्द —धत् तेरे की, फिर वही बात। कुत्ते की दुम उड़ूँक, पूँछ हो पूँछ, कितनी ही सीधी करा, परन्तु फिर टेढ़ी की टेढ़ी। सहज ढंग में तो समझा चुका हूँ। पुस्तक से पति-पत्नी संवाद का उदाहरण भी सुनवाया उस पर भी तुम नहीं समझती तो अब क्या कहूँ ?

सरला —अपना मुँह पीटो और मैं क्या बताऊँ। आखिर तुम कहते क्या हो ?

साहित्यानन्द —तुम्हारा सर।

सरला —जाबो न कहो, मेरा क्या ?

उपर्युक्त उदाहरण में पति-पत्नी के वार्तालाप से हास्योत्पादन हुआ है। जी० पी० श्रीवास्तव के नाटकों या कथावस्तु में अनेक ऐसे उदाहरण मिलते हैं जिनसे हँसी आती है।

कभी कभी नाटका में ऐसा अप्रत्याशित घटनाएँ उपस्थित हो जाती हैं जिससे अनुरजन उत्पन्न हो जाता है। कथावस्तु में कभी ऐसा शब्द का प्रयोग होता है जिससे हास्योत्पादन होता है, जैसे बदरीनाथ भट्ट जी के 'मिस अमेरिकन' नामक नाटक का एक

उदाहरण है—

‘हाकिम—अवे वेवकूफ !

नौकर—(आप ही आप) एक साट्रीफ़केट तो मिला ।

हाकिम—घण्टा घण्टा कुछ नहीं, तू सब काम सभाल लेगा ?

नौकर—जी हाँ, बयो नहीं ! मैं क्या आदमी नहीं हूँ ? आदमी का काम आदमी न सभालेगा तो क्या जानवर सभालेगा ।

उपयुक्त उदाहरण में ‘जानवर’ शब्द द्वारा हास्य सिद्ध हुआ है ।

कयाबस्तु में कभी हास्य अनुपात रहित घटना या असंगत घटनाओं द्वारा अथवा विरोधी तत्वों के वैविध्य-समन्वय से उत्पन्न हो जाता है । कभी आपस में दो व्यक्ति बातचीत कर रहे हैं सहसा दोनों व्यक्ति ठट्ठा मार कर हँसने लगे तभी एक के मुख में मच्छड़ चला जाता है । उसका हँसना एक ओर वन्द होता है तो दूसरे व्यक्ति का हँसना उतना ही बढ़ जाता है ।

इस भाँति विपम घटनाओं से हास्य की उत्पत्ति होती है ।

विनोद द्वारा की गई प्रतिद्वन्द्विता भी अपना विशेष चमत्कार प्रदर्शित करती है इसी कारण उसे हाजिर जवाबी भी कहते हैं । इसमें शब्दों का प्रयोग इतना मुन्दर होता है कि शब्दों के अनेक अर्थ निकलते हैं । इसके दो प्रकार हैं : १—द्विलिङ्ग २—अर्थान्तर द्विलिङ्ग में तो विनोद अनेकायं व्यंजित करता है । जैसे कोई कहे भिखारी को देख कर तुम पट देते हो । दूसरा उत्तर दे कि जी नहीं, मैं पट (बख) देता हूँ । अर्थान्तर में अर्थ को बदल कर उत्तर दिया जाता है । जैसे एक किसान अपनी पत्नी के साथ बाजार की ओर जा रहा है । दो चार व्यक्ति उसे मिल गए । उनमें से चतुर व्यक्ति ने अपनी चतुरता दिखाने के लिए उस किसान से पूछा—‘बयो भाई, यह तुम्हारी बहन है ?’ किसान भी बड़ा चतुर था । उसने हँस कर कहा, ‘जिसको आप बहन कह रहे हैं वह तो हमारी पत्नी है ।’ सब लोग हँसने लगे और वह चतुर व्यक्ति लज्जित होकर भाग निकला ।

कभी परिस्थितियों के अनमेल योग से भी हँसी उत्पन्न होती है । जैसे किसी दुर्बल व्यक्ति के साथ तोढ़वाले को देख कर हम हँसने लगते हैं । घोड़े पर उल्टे बैठे व्यक्ति को देख कर सब लोग हँसना आरम्भ कर देते हैं । नाटक में रोचकता उत्पन्न करने के लिए ऐसे अनेक प्रसंगों की अवतारणा करनी पड़ती है जो दर्शकों के हृदय में मनोरंजन की सृष्टि कर सके । किन्तु हास्य के ये प्रयोग अत्यन्त सावधानी में होने चाहिए । यदि हास्य का प्रयोग समुचित रूप से नहीं हुआ तो दर्शकों पर उसका इच्छित प्रभाव नहीं पड़ सकेगा । हास्य एक दुधारी तलवार की भाँति है । यदि यह अपने लक्ष्य पर प्रहार करने में असफल होता है तो स्वयं प्रहारकर्ता ही क्षतविक्षत हो जाता है । यह भी कहा जाता

है कि हास्य का प्रयोग राजनीति की भाँति सर्व के साथ क्रीड़ा करना है। जो सर्व मदारों के लिए आजीविका का साधन बनता है, वही खिलाने वाले को दक्षित भी कर सकता है। इस प्रकार हास्य के प्रयोग में बहुत बड़ी सावधानी अपेक्षित है।

नाटक के अनेक दृश्यों में मात्र एव कथामेद से हास्य की सृष्टि होती है किन्तु यह भी आवश्यक है कि नाटकीय कथावस्तु के विकास में यथा अवसर हास्य संबंधित मनोरंजन की प्रच्छन्न धारा प्रवाहित होती रहे। यदि यह मनोरंजन दर्शकों को प्राप्त न होगा तो नाटक नीरस एवं ऊब उत्पन्न करने वाला हो जाएगा। अतः यह स्पष्ट है कि नाटक के क्रमिक विकास में हास्य का प्रयोग अत्यन्त सावधानी से किसी रूप में अवश्य ही प्रयुक्त होना चाहिए।

जी० पी० श्रीवास्तव के नाटकों की कथावस्तुओं में अवस्था द्वारा हास्य उपस्थित होने के अनेक उदाहरण मिलते हैं। इनके 'अच्छा उफं अबल की भरमम' में बदहवास राम अपनी स्त्री को सदैव प्रसन्न रखने की युक्ति अपने मित्र रसिकलाल से पूछता है। रसिकलाल सलाह देता है कि स्त्री के कुछ भी कहने पर 'अच्छा' शब्द ही उत्तर में कहे। बदहवास राम ऐसा निश्चय कर अपने घर आते हैं। उसकी स्त्री क्रोधित होकर आती है ऐसी अवस्था उपस्थित होती है कि हँसी आना स्वाभाविक है।

मुशीला—मैं अपने पिता के यहाँ जाती हूँ।

बदहवास राम—अच्छा।

मुशीला—इससे अच्छा हो कि मौत आ जाय।

बदह० राम—अच्छा।

मुशीला—मैं खुद ही प्राण त्यागे देती हूँ।

बदह० राम—अच्छा।

मुशीला—अभी जाकर मैं विप खाती हूँ।

बदह० राम—अच्छा।^१

दर्शक गण यह समझ जाते हैं कि मुशीला आत्महत्या न करेगी और न ही अपने पिता के घर जायेगी। बदहवास राम अच्छा, अच्छा करने में ही लगे रह जाते हैं। ऐसी परिस्थितियों में मिनादपूर्ण अवस्था उपस्थित होने के कारण ही हँसी उत्पन्न होती है। जी० पी० श्रीवास्तव के नाटकों में अवस्था द्वारा उत्पन्न हास्य की बड़ी भरमार है।

कथावस्तु में अनुरंजन उत्पन्न करने के लिए प्रत्येक बात को बड़ा चड़ा कर ही लिखना अथवा बहना पड़ता है। सभी कथावस्तु उत्कृष्ट एवं रोचक बनती है। पात्रों के चित्र भी असम्भाव्य रूप में प्रदर्शित किए जाते हैं। शब्दावली, चरित्र, घटनाएँ, संवाद,

परिस्थितियाँ, अवसर—आदि सभी कथावस्तु के हास्योत्पादन में सहायक सिद्ध होती है। मिश्र बन्धुओं ने अपने नाटक के पात्रों द्वारा हास्य का उद्रेक किया है। इन पात्रों का महत्व हास्य की दृष्टि से तो है ही परिस्थिति की दृष्टियों से भी है। कोई ग्रामीण पात्र है तो कोई सिपाही तथा नागरिक आदि है। उदाहरणार्थ—

‘रावण—अबे तू यहाँ कहाँ से आ गया ? जा जहाँ से... ..।

नरान्तक—क्या यह कोई खराब जगह है ?

रावण—खराब नहीं है तो क्या अच्छी है ?

+ + +

रम्भा—यह इनकी बातें हैं। स्वयं मेरा रूपया चाहते हैं। जब मैंने बड़ा तकाजा किया तब उसी के बदले में माला मुझे दे दी।

नरान्तक—पिताजी यह क्या बात है ? मेरी तो बुद्धि चक्कर खा रही है।

रावण—अरे तू डेरे पर क्यों नहीं जाता ! यहाँ खड़ा खड़ा क्या पंचायत कर रहा है। बदमाश कही का !

नरान्तक—मैं रोने लगूँगा। मुझमें आप कभी ऐसी बातें नहीं करने थे। आज क्या हो गया है ?

रम्भा—आज इनकी अकल भारी गई है। जुए में दाम हारे, उसमें माला गयी। अब बिचारे निर्दोष बच्चे को डाटते हैं।^१

प्रस्तुत उदाहरण में यह स्पष्ट होता है कि मिश्रबन्धु ने हास्य का विधान विनोद-पूर्ण वार्ता से किया है। इनके पात्र किसी निश्चित स्थान अथवा समय पर नहीं मिलते बल्कि वे यत्र तत्र रंगमंच पर उपस्थित होकर अपनी वेशभूषा एवं परिष्कृत हास्य के द्वारा दर्शकों का मनोरंजन करते हैं। इनका हास्य अत्यन्त सुसयन एवं मर्यादित है। इस प्रकार के हास्य का एक और उदाहरण देखिए—

(हस्तिनापुर की एक फुलवारी। लाला, पुरबी, रामसहाय व रोशन का प्रवेश)

लाला—कै हो पुरबी महाराज, कुछ सुन्यो ? अब की साली भरे के सबे मतवार मुना सब बुढ़ैक परिगे।

पुरबी—तुमहूँ निरे अहमकै रह्यो लाला, अरे कहूँ दुइ, एकु परिगे हरहइ भला। सब कइसे परि सकत्यै !

लाला—यहै तो पूछा।

रामसहाय—भला पाडे जो तलाव में आग लगे तो मछलियाँ कहाँ जावे। बिचारी उसी में जले भुने।

पुरबी—जुरे कहे । बिरवन पर न चढ़ि जाय ।

लाला—तो का उइ गाई-भैंसी आय ?^१

पात्रों के अनुकूल भाषा का प्रयोग कर नाटककार ने हास्य को स्वाभाविक बना दिया है । इस प्रकार यह स्पष्ट है कि कथावस्तु को रोचक बनाने के लिए नाटककार विभिन्न सामग्री का प्रयोग करता है जिससे कथावस्तु समृद्ध सफल एवं परिपूरित बन सके ।

प्राचीन संस्कृत नाट्य शास्त्र का प्रभाव—

हिन्दी नाट्य साहित्य पर जैसे पाश्चात्य साहित्य एवं बंगला नाट्य साहित्य का प्रभाव पड़ा, उसी प्रकार प्राचीन संस्कृत नाट्य साहित्य का आरम्भ संस्कृत नाटकों की प्रेरणा तथा प्रभाव से ही हुआ । 'मुद्राराक्षस', 'धनञ्जय विजय', 'पाखण्ड', 'विडम्बन'—कई एक संस्कृत-नाटकों का हिन्दी में अनुवाद हुआ । भारतेन्दु जी तथा उनके समकालीन नाटककारों ने भी संस्कृत के नाटकों का अनुवाद प्रस्तुत किया । भारतेन्दु युग के सभी हिन्दी नाटकों पर संस्कृत शैली का प्रभाव स्पष्ट दृष्टिगोचर होता है । भरत वाक्य, प्रस्तावना, मंगलाचरण, नान्दी पाठ अधिकतर इस काल के नाटकों में मिलता है ।

द्विवेदी-युग में भी हमें संस्कृत नाट्य साहित्य की अमिट छाप मिलती है । इस युग में भी संस्कृत के नाटकों का अनुवाद हुआ । जैसे—'उत्तररामचरित', 'मालती माधव', 'मालविकाग्निमित्र', 'मृच्छकटिक' आदि नाटक अनुवादित हुए । संस्कृत शब्दों का भी विशेष रूप से प्रयोग हुआ । प्रसाद युग में आकर संस्कृत नाट्य साहित्य का प्रभाव कुछ कम हो गया । स्वयं प्रसाद जी भी संस्कृत के प्रभाव से मुक्त नहीं हैं । उनके 'जनमेजय का नागयज्ञ' और 'अज्ञात शत्रु' पर संस्कृत का कुछ हल्का प्रभाव दिखाई पड़ता है । मंगलाचरण और भरतवाक्य, स्तुति, प्रस्तावना तथा आशीर्वाचन का प्रयोग भी कम हुआ है । नाटकों में अकों, और दृश्यों का विभाजन सीधे सादे एवं सरल ढंग से आरम्भ हुआ, उत्तरवात् स्वगत कवनों का प्रयोग भी कम होता गया ।

वर्तमान युग में आते-आते नाटकों के विकास में विशेष रूप से प्रगति हुई । पद्यत्मक संवाद विलीन हों गए और गीता का प्रयोग अधिक मात्रा में होने लगा । संवाद सजीव एवं स्वाभाविक तथा रसानुकूल नाटकाचित्त लिखे गए । भाषा-शैली में भी परिवार और सुधार हुआ । भरतवाक्य, मंगलाचरण, स्तुति, प्रस्तावना आदि भी समाप्त हो गए ।

हिन्दी नाटकों पर अंग्रेजी नाट्य साहित्य का प्रभाव —

हिन्दी नाटकों पर अनेक भाषाओं का प्रभाव दृष्टिगोचर होता है। प्रमुख रूप से अंग्रेजी नाट्य साहित्य का प्रभाव आधुनिक नाटककारों पर बहुत है क्योंकि आधुनिक शिक्षा में अंग्रेजी का महत्वपूर्ण स्थान होने के कारण सभी लोग इस साहित्य से परिचित हैं। अंग्रेजी नाट्य साहित्य का प्रभाव हिन्दी नाटकों पर तीन प्रकार से आका जा सकता है—

१—अनुवाद की दृष्टि से

२—शेक्सपियर और एलिजाबेथ युग के नाटककारों की दृष्टि से

३—आधुनिक नाटककार इन्सन, शा आदि की दृष्टि से

प्रथम प्रभाव की कोटि में अनूदित रचनाएँ ही आती हैं। भारतेन्दु युग से अनुवाद कायं आरम्भ होता है। तोताराम वर्मा ने सर्वप्रथम एडिसन के कैंटो का 'कैंटो वृत्तान्त' (१२७६) के नाम से अनुवाद किया। तत्पश्चात् शेक्सपियर के नाटकों के अनुवाद की धूम हो गई। 'मर्चेंट आफ वेनिस' और 'कामंडो आफ इरोस' का सुन्दर अनुवाद रत्नचन्द्र ने किया। पुरोहित गोपीनाथ ने 'एज यू लाइक इट' और रोमियो जूलियट का तथा मैक्बेथ का मथुरा प्रसाद उपाध्याय ने अनुवाद किया। इन्सन के नाटकों का अनुवाद भी हुआ। गाल्सवर्दी के नाटकों का प्रभाव भी हमारे नाटकों पर पड़ा।

अंग्रेजी नाट्य साहित्य के प्रभाव के कारण हमारे यहाँ की नाट्य कला का रूप तथा विधान में विभिन्न प्रकार के परिवर्तन हुए। चटकीले एवं भटकीले वातावरण से और पारसी रंगमंच के रोमांचक नाटकों से मुक्ति मिली। यद्यपि एलिजाबेथ-युग के नाटकीय तत्वों पर पारसी रंगमंच का प्रभाव था। भारतेन्दु के पश्चात् बृजचन्द्र और कृष्णचन्द्र ने बनारस में श्री भारतेन्दु नाटक मण्डली की स्थापना की, जहाँ पर साहित्यिक नाटकों के अभिनय को प्रथम दिया जाता था। इसके पश्चात् प्रसाद नाट्य साहित्य आरम्भ हुआ। प्रसाद के स्पर्श से साहित्य में नवीन शैली का विकास हुआ। यह हिन्दी नाटकों के इतिहास में एक रोमांटिक प्रवृत्ति का युग था। श्री मुद्गन्त, माखनलाल चतुर्वेदी, वट्टीनाथ भट्ट, गोविन्दबल्लभ पंत के द्वारा ऐतिहासिक नाटक इसी युग में लिखे गए।

हिन्दी नाटकों में निम्नप्रकार के परिवर्तन हुए—

१—नान्दी पाठ, भगलाचरण, प्रस्तावना आदि प्रथाओं का उन्मूलन हुआ।

२—अक तथा दृश्य विधान में प्रवेशका और सन्धिया आदि का बहिष्कार हुआ।

३—सवादों में तीव्रता आई ।

४—सम्भाषण का पात्रानुकूल प्रयोग होने लगा ।

५—शेक्सपियर की नाट्य प्रणाली स्वयं कथन का अनुकरण हुआ तथा पृथक् कथन (एसाइड) तथा पद्यबद्ध सवादों का बहिष्कार किया गया ।

६—निरर्थक एवं अप्रासंगिक गीतों की मात्रा कम हुई ।

७—दुखान्त नाटकों का प्रचलन हुआ ।

हिन्दी लेखकों का ध्यान रोमान्टिक प्रवृत्ति के फलस्वरूप जीवन की उन समस्याओं की ओर भी आकृष्ट हुआ, जिनको उपेक्षा इस युग के बौद्धिक चिन्तन में असम्भव थी । जीवन में जैसे-जैसे ये समस्याएँ उग्र रूप धारण करने लगी, वैसे ही वैसे साहित्य में भी उनकी अभिव्यक्तियों के तीव्र स्वर मिले । उपेन्द्रनाथ 'अश्व', लक्ष्मीनारायण मिश्र, सेठ गोविन्ददास, भुवनेश्वर प्रसाद, पृथ्वीराज शर्मा आदि के नाटकों में इस युग के भाव-विचार एवं सघर्ष मिलते हैं । इनके नाटकीय तत्वा तथा विचारों पर, इन्सन, शाँ और ययार्थवादी नाटकों का गहरा प्रभाव पड़ा । इन नाटककारों ने, व्यक्ति और समाज की समस्या, शासन तथा प्रजातन्त्र की समस्या, इस प्रकार विभिन्न प्रकार की समस्याओं को उठाया । अंग्रेजी के विचारशील ययार्थवादी नाटककारों का भी उन पर प्रभाव पड़ा और साथ ही वे भारतीय विचारधारा से भी प्रभावित हुए । महात्मा गांधी ने इन सभी समस्याओं पर विशेष रूप से अपना प्रभाव डाला । जिन लोगों ने राजनीतिक समस्याओं का अपने नाटकों में अपनाया है वे सब गांधी जी की विचारधारा से प्रभावित हुए । इनमें पश्चिम की वस्तुवादी धारणा का प्रभाव नहीं मिलता है ।

सेठ गोविन्ददास जैसे नाटककारों ने गांधीवादी आस्था का ही समस्यामूलक नाटकों में अपनाया । डा० रागेय राघव ने 'रामानुज' नाटक में सांस्कृतिक और सामाजिक धारणा के स्वर स्पष्ट रूप से व्यक्त किये हैं । जिन नाटककारों में गांधीवादी आस्था का अदम्य आग्रह है उनके चिन्तन पर पश्चिम की बौद्धिक उत्तेजना का प्रभाव क्षीण होकर परिलक्षित होता है । कुछ नाटककारों ने घर और बाहर की समस्या, व्यक्ति तथा समाज की समस्या आदि को अपने नाटकों में अपनाया है जैसे लक्ष्मीनारायण मिश्र और उपेन्द्र नाथ अश्व ने । इन पर 'इन्सन' तथा 'शाँ' का प्रभाव विशेष रूप से प्रदर्शित हुआ है ।

हिन्दी नाटकों में इस बौद्धिक प्रभाव को विधान की दृष्टि से विभिन्न रूपों में देखा जा सकता है, जैसे—

१—ये नाटक पात्र-बहुल या घटना-बहुल नहीं हैं किन्तु विचार-प्रधान नाटक हैं ।

२—उनमें नाटकीय इलाहिया की सम्मिश्रता है ।

३—इन नाटकों की मौली ययार्थवादी है और उसमें तीव्र व्यंग्य, विशोभ तथा व्यंग्य है ।

४—रामच के वहाँ पर्याप्त निर्देश मिलते हैं ।

५—नाट्य सम्बन्धी अनेक बातों का भूमिकाओं में स्पष्टीकरण है ।

६—नाटका में अंकों के अन्तर्गत दृश्यों का भी समावेश हुआ है ।

हिन्दी नाट्य साहित्य अंग्रेजी साहित्य के द्वारा कई दृष्टियों से प्रभावित हुआ, जिसका संक्षेप में उल्लेख किया जाता है

१. एकांकी नाटकों का विकास :—

जिस अर्थ में आज एकांकी नाट्य कला का विकास हुआ है यह नि सन्देह पश्चिम साहित्य की देन है । इस सन्दर्भ में डा० रामकुमार वर्मा, उपेन्द्रनाथ 'अक्ष' भुवनेश्वर प्रसाद, विष्णु प्रभाकर आदि का नाम उल्लेखनीय है ।

२. प्रतीकात्मक नाटकों की रचना :—

आधुनिक युग में प्रतीक नाटकों का भी प्रचलन हुआ । इन नाटकों से यह अभि-प्राय है कि इनमें पात्र प्रतीक रूप से चित्रित होते हैं । पत की 'ज्योत्स्ना' पर पाश्चात्य विद्वान शैले की 'चैची' का प्रभाव है । 'प्रसाद' कृत 'कामना' को भी हम इस कोटि के अन्तर्गत रख सकते हैं । अंग्रेजी के फेन्टेसी नाटकों का भी इन पर प्रभाव पड़ा है ।

३. गीति नाट्य और भाव-नाट्य का प्रचलन :—

'प्रसाद' कृत 'करुणालय' तथा हरिकृष्ण प्रेमी के 'स्वर्ग विहान' के पश्चात् उदय-शंकर भट्ट के 'विश्वामित्र' 'मत्स्यगन्धा' और 'राधा' आदि गीति नाट्यों की रचना हुई । भाव नाट्यों में भट्ट जी कृत 'अभ्या', गोविन्द बल्लभ पंत कृत 'बरमाला' और मुरारी लाल कृत 'मीरा' प्रसिद्ध हैं ।

४. रेडियो के लिए अनेक फीचरों की रचना :—

ध्वनि नाटकों के अंतर्गत रेडियो द्वारा 'फीचर' का शिल निखरा । उपर्युक्त विवरण से अंग्रेजी साहित्य का प्रभाव हिन्दी नाट्य साहित्य पर ज्ञात होता है । इस भाँति हमारे हिन्दी नाट्यकारों पर अंग्रेजी नाट्यकारों का प्रभाव अधिक पड़ा ।

बंगला नाट्य साहित्य का प्रभाव :—

हिन्दी नाट्य साहित्य पर बंगला नाट्य साहित्य का भी विशेष रूप से प्रभाव देखा जा सकता है । डा० रवीन्द्रनाथ ठाकुर और द्विजेन्द्रलाल राय के नाटकों का विशेष प्रभाव पड़ा । ऐतिहासिक नाटकों के क्षेत्र में हिन्दी नाटककार द्विजेन्द्रराय की नाट्य कला

से अधिक प्रभावित हुए हैं। द्विजेन्द्रराय के नाटक मध्यकालीन भारतीय इतिहास से सम्बन्धित हैं, और वे मुगल युग की विभिन्न प्रवृत्तियों के सांस्कृतिक तथा मनोवैज्ञानिक चित्र हैं। राय ने ऐतिहासिक नाटकों के अतिरिक्त पौराणिक नाटकों की भी रचना की है जैसे भीष्म, सीता, आदि। सामाजिक नाटकों में 'भारत रमणी', 'उस पार' आदि की रचना हुई। इन नाटकों के अन्तर्गत हमें सूक्ष्म मनोवैज्ञानिक पृष्ठभूमि का विश्लेषण प्राप्त होता है। देश की तत्कालीन सामाजिक समस्याओं का उचित समाधान है तथा पात्रों के चरित्र विकास का भी सुन्दर चित्रण है।

ऐतिहासिक नाटकों में द्विजेन्द्रलाल राय का अधिक सफलता मिली है। नाटकीय परिस्थितियाँ इतिहास से सम्बन्धित होती हुए भी मनोविश्लेषण एवं चरित्र चित्रण की मौलिकता की छाप लिए हुए हैं, साथ ही साथ आदर्शों में आधुनिकता का स्वर है। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, प्रसाद, वृन्दावनलाल वर्मा, हरिकृष्ण प्रेमी आदि अन्य नाटककारों की रचनाओं में भी हम बंगला नाट्य साहित्य का स्पष्ट प्रभाव परिलक्षित होता है। 'दुर्गा-दास' 'मेयाड पतन' में राष्ट्र के पुनर्जागरण एवं विश्वप्रेम की भावनाओं का सुन्दर चित्रण किया गया है, जिसका प्रभाव हमें हिन्दी नाटकों पर मिलता है।

देश को स्वतन्त्र बनाने के लिए विदेशियों के पास प्रतिनिधि रूप में तारबाई, महात्मा तथा दुर्गादास अग्रसर होते हैं। गोविन्द सिंह में राष्ट्रनिर्माण की भावनाओं का समावेश किया गया है। इनकी नाट्यकला का आधार मनोवैज्ञानिकता तथा यथार्थवादिता है। इन्होंने पाना की आन्तरिक विचारधारा के अध्ययन की ओर भी विशेष रूप से सचेत किया है। यद्यपि इन्होंने हास्यपूर्ण नाटकों की रचना नहीं की, तथापि पात्रों के कथोप-कथना में निर्मल हास्य का पर्याप्त समावेश है, और परिस्थितियों के साथ ही साथ व्यंग्यार्थ एवं ध्वनि की प्रधानता है।

उपर्युक्त बंगला के नाट्य लक्षणा का समावेश हम हिन्दी नाट्यकारों की रचनाओं में स्पष्टतः देखते हैं, क्योंकि प्रत्येक हिन्दी नाटककार ने अपने नाटकों में राष्ट्रीय प्रेम की भावना, मनोवैज्ञानिक विश्लेषण, ऐतिहासिक पृष्ठभूमि तथा यथार्थवादिता आदि सभी को अपने नाटकों में स्थान दिया है। इस प्रकार हम देखते हैं कि बंगला साहित्य का प्रभाव भी हिन्दी नाटका पर पड़ा। हिन्दी नाट्यकारों ने बंगला के अनेक नाटकों का अनुवाद भी किया।

हिन्दी नाटक की मौलिक प्रवृत्ति—

हिन्दी नाटक साहित्य के विकास में जहाँ युगीन परिस्थितियाँ एवं समीपवर्ती ग-हित्य प्रेरणा का प्रभाव पड़ता रहा है, वहाँ हिन्दी नाटक की अपनी मौलिक प्रवृत्ति भी निरन्तर विकासोन्मुख रही है। सृष्टि की रससिद्ध भूमिकाओं तथा आदर्शों-

मुख कथावस्तु की परिकल्पना हिन्दी-नाटकों में भी हुई तथा अंग्रेजी साहित्य के जीवन-गत यथार्थ तथा दुःखान्त परिस्थितियों का आग्रह भी हिन्दी साहित्य को मान्य हुआ किन्तु शताब्दियों से पोषित जनरुचि हिन्दी साहित्य में निरन्तर कार्य करती रही है। यही जनरुचि उसकी अपूर्ण मौलिक प्रवृत्ति बन गयी।

यह जनरुचि अधिकतर रोवनाट्य की प्रेरणाओं से चली। साथ ही जो संस्कृति और धर्म के प्रति आस्तिक भावना जनता में संचित होती रही है, यह भी अनेक प्रसंगों पर मौलिक उद्भावनाओं के साथ व्यजित होती रही है। युग की परिस्थितियों ने भी अनेक अवसरों पर अपनी छाप हिन्दी नाटकों पर डाली है। उदाहरण के लिए भारतेन्दु हरिश्चन्द्र जी ने अपने मौलिक नाटक 'भारत दुर्दशा' में जो अन्व परम्परा के प्रति ध्येय उपस्थित किए हैं अथवा 'नील देवी' नाटक में अब्दुस्समद की भर्त्सना मर्तकी के रूप में नील देवी के द्वारा हुई है यह जैसे भारतीय जनता का आक्रोश ही प्रतीक रूप में भारतेन्दु हरिश्चन्द्र की लेखनी में आकर सिमट गया।

द्विवेदी युग में माधव गुल्ल ने महाभारत (पूर्वार्ध) में अत्याचारी दुर्योधन की व्यवसायहीन जनता का बड़ा मनोरंजक दृश्य खोचा है। उस दृश्य में बर्दई और लुहारों ने एक गीत गाकर तत्कालीन परिस्थिति का निम्न चित्र दिया है—

‘बहुत दिनन में रीके गोसइयाँ’

हमका दिहिन रोजगार, हो मोरे रामा

हमका दिहिन रोजगार।’

यह स्पष्ट उल्लेख करता है कि दुर्योधन के राज्य में प्रजा कितनी व्यवसायहीन रहती थी। महाभारत की कथावस्तु में जनता का मौलिक और स्पष्ट स्वर है।

प्रसाद युग के नाटकों में सभी की कथावस्तु इतिहास सम्मत है किन्तु उनमें भी ऐसे पात्र समाविष्ट हुए हैं जो सामान्य जनता की भावनाओं का स्पष्टीकरण करते हैं। उदाहरण के लिए 'स्कन्दगुप्त' में भट्टार्क की माता कमला अथवा 'ध्रुवस्वामिनी' में शक्रराज की प्रणयिनी 'शोभा।' प्रसाद के अनेक नाटकों में विद्रूपक जैसे पात्र की भी व्यवस्था है और यह विद्रूपक जहाँ प्राचीन परम्पराओं का बहन करता है वहाँ समय समय पर समाज के प्रति हास्य और व्यंग्य भी कर देता है। अजातशत्रु का वसन्तक, स्कन्दगुप्त का 'मुद्गल' इन हास्योक्तियों में विशेष निपुण है, यद्यपि ये हास्योक्तियाँ अधिकतर साहित्यिक श्रेष्ठता के ताने-बाने से गूथी गयी हैं।

प्रसादोत्तर युग के नाटकों में भी लोक मचीय परम्परा अधिक प्रखरता से उभरी है। विशेषकर एकाकी नाटकों में तो इस लोक रुचि का निर्वाह बड़े ही कौशल से हुआ है। डॉ० रामकुमार वर्मा का नाटक 'पृथ्वी का स्वर्ग', सेठ गोविन्द दास का एकाकी नाटक 'भिलाखिणी', और उदयशंकर भट्ट का 'दस हज़ार' तथा उपेन्द्रनाथ 'अदक' द्वारा

रचित 'तौलिए' आदि स्पष्ट रूप से लोक रुचि की बड़ी सुन्दर अभिव्यजना करते हैं। प्रसादोत्तर नाटकों में चरित्र चित्रण का आधार मनोविज्ञान है। इसलिए इन मनोवैज्ञानिक गहराइयों में जहाँ एक ओर पात्र और परिस्थिति की विशिष्टता परिलक्षित होती है वहाँ नाटककार का हास्य के माध्यम से लोक रुचि और युगीन परिस्थितियों को व्यक्त करने के अनेक अवसर प्राप्त होते हैं।

इस भाँति यह स्पष्ट है कि मले ही हिन्दी नाटक अंग्रेजी तथा बंगला नाटक की शिल्प विधि से किसी न किसी रूप में प्रभावित हुए हैं तथापि उसमें ऐसे अंश वर्तमान हैं जो उसकी मौलिक प्रवृत्ति और प्रकृति के सशक्त एवं प्रभावशाली व्यक्तक दृष्टिगत होते हैं। यहाँ यह प्रश्न उठ सकता है कि क्या सामान्य जनता की ओर दृष्टिपात करना ही नाटक की मौलिक प्रवृत्ति है? इस कथन का समाधान इस रूप में किया जा सकता है कि नाटक रंगमंचीय कला होने के कारण सामान्य जनता की अभिरुचि का यथासम्भव समावेश तो करता ही है, साथ ही उस रुचि को कला सम्मेल बनाकर उसे मनोविज्ञान के धरातल पर प्रतिष्ठित करता है और इस भाँति उस कला को ऐसा रूप देता है जो साहित्यगत मान्यताओं को प्राप्त करते हुए सामान्य जनरुचि को भी अपने कोष्ठ में सुनियोजित करता है। इस भाँति नाटककार की प्रतिभा जहाँ परिस्थिति का साधारणीकरण करते हुए वस्तुकीदाल को एक कुतूहलजनक रूप देती है वहाँ दूसरी ओर रस-निष्पत्ति में लोकरुचि को भी एक अवयव मानकर मधुमती भूमिका प्रस्तुत करती है। इस प्रकार नाटककार की यह मौलिकता अपने अन्तराल में विचारों और शैली दोनों को ही समेट लेती है।



१—हास्य रस

२—हास्य क्या है ?

३—हास्य रस की उत्पत्ति

४—वैज्ञानिक दृष्टिकोण से हास्य का अध्ययन

५—हास्य-रस के भेद

६—हास्य का पाश्चात्य विद्वानों की दृष्टि से विवेचन

क—हास्य (ह्यूमर)

घ—वक्रोक्ति (आइरोनी)

ख—व्यंग्य (सैटायर)

डा०—पैरोडी

ग—धार्मिक (विट)

च—प्रहसन (फार्स)

७—भारतीय तथा पाश्चात्य विद्वानों के दृष्टिकोण का तुलनात्मक अध्ययन

८—भारतीय नाट्य विधान में रस की आवश्यकता

९—रसों में हास्य रस

क—हास्य का स्थायी भाव

ख—हास्य के विभाव

ग—हास्य रस के अनुभाव

घ—हास्य रस के संचारी भाव

१०—हास्य का सामाजिक महत्व

११—हास्य का व्यक्तिगत महत्व

१२—हास्य का आर्थिक एवं राजनीतिक महत्व

१३—जीवन में हास्य रस की उपयोगिता

१४—नाटक में हास्य रस का महत्व

हास्य रस हमारे संस्कृत व्यक्तित्व की सहजता, ऋजुता एवं पवित्रता का द्योतक रहा है, जो समस्त कल्प को अपनी सुरसरि-धारा में नहलाता हुआ सब का हित करता हुआ प्रवहमान होता रहता है। हास्य रस ही मानव जीवन के जटिल जीवन संदर्भ को नया अर्थबोध देता है। हास्य दुर्बलताओं, विपमताओं, अपूर्णताओं और स्वीकृत हड़ परंपराओं के विरुद्ध अपने समस्त आक्रोश को मुस्कानों की सीमाओं से बांध कर नई मानवता के स्वागत के लिए चेतना को जाग्रत करता है।

हास्य रस बहुत अमूल्य तथा उत्तम रस है। यह सरस, सुष्ट, सुस्निग्ध तथा निर्मल नवनीत है। इसी रस के द्वारा मानव-हृदय के सुकोमल तथा उत्तमोत्तम भावों का उदय होता है। हास्य रस ही मनुष्य मात्र के हृदय में सहानुभूति, सहृदयता तथा शुद्धता की त्रिवेणी तरंगित कर देता है। और यह त्रिवेणी हृदयपटल को परिप्लावित करती रहती है तथा प्रेम पुलकित गात, अमल अलौकिक तथा मधुर शीतल हंसी की पवित्र धारा से अभिषिक्त होती है।

हास्य रस क्या है ?

हास्य की वास्तविक प्रवृत्ति का निरूपण करना अत्यन्त कठिन है, क्योंकि यह साहित्य की अपेक्षा दर्शन शास्त्र का विषय अधिक है। सरल शब्दों में हम इसे इस भाँति कह सकते हैं कि हंसी क्यों आती है ? अर्थात् हम क्यों हँसते हैं ? अनेक विद्वानों ने अपने विभिन्न मत प्रस्तुत किए हैं। प्रसिद्ध हास्य-व्याख्य के तत्ववेत्ता बर्नड शा का कथन है कि 'कोई भी वस्तु जो हँसाये वह हास्य है।' फ्रान्सीसी आलोचक बर्गसा ने इस प्रश्न को हल करते हुए हास्य की परिस्थिति और प्रवृत्ति का विश्लेषण किया है, और कई निष्कर्ष निकाले हैं। उनका कथन है कि 'हास्य सर्वथा मानवीय वृत्ति है और मानव जीवन से बाहर उसकी कोई गति नहीं है। हास्य के लिए भावुकता और उद्बेग का सर्वथा अभाव अनिवार्य है क्योंकि हास्य और भावुकता एक दूसरे के शत्रु हैं। हास्य एक सामाजिक वृत्ति है, वातावरण तथा परिस्थिति में किसी भी प्रकार की सामाजिकता हास्य को जन्म दे सकती है।

शरीर-वैज्ञानिकों ने हास्य की परिभाषा इस प्रकार दी है . 'बाह्य वातावरण एवं कोई भूली-भटकी स्मृति द्वारा मस्तिष्कगत विशिष्ट केन्द्र की हलचल का परिणाम, जो होठों एवं मन तथा मुख की भाव-भंगिमा पर लोट कर प्रतीत होता है उसे हास्य कहते हैं' ।^१ यद्यपि यह परिभाषा पूर्ण सत्य तो नहीं है किन्तु अधिकांश रूप में ठीक है ।

विकासवादी हास्य को हर्ष का बाह्य सूचक मानते हैं । इनका कथन है कि जिस प्रकार प्रसन्नता के सूचकों में नृत्य, ताली बजाना इत्यादि हैं उसी प्रकार हास्य भी एक प्रकार है^२ । कुछ आचार्यों का कहना है कि जब मस्तिष्क में रुधिर का संचार स्थगित हो जाता है सभी हास्य का उदय होता है । अन्य आचार्यों के अनुसार 'हास्य विजय के भावों का सूचक है' । जैसे कुछ अलौकिक शक्तियों के साथ युद्ध में मनुष्य को जब विजय प्राप्त होती है तो उसे देख कर हम एकदम हर्षान्वित हो जाते हैं ऐसी परिस्थिति में ही शोक के साथ भी हर्ष का उदय हो जाता है । यह भाव निरपराधियों की हानि में नहीं होता । जो वास्तव में दुष्ट व्यक्ति है और अपनी अनधिकार चेत्या के कारण कष्ट और दुःख उठाते हैं उनको देखने से ही हमारे मन में संतोष जागृत हो जाता है ।

आधुनिक मनोविश्लेषण शास्त्रियों के अनुसार हमारी सभी क्रियाओं का मूल हमारी अनुबद्ध अवस्था में रहता है । प्रायः कुछ भाव ऐसे होते हैं जो सामाजिक तथा नैतिक बन्धनों के कारण हमारी उद्बुद्ध अवस्था में बाहर नहीं निकल पाते हैं । जैसे उपहास में, स्वन में, तथा विस्मृति के कारण ये बन्धन उठ से जाते हैं फिर अनुबद्ध विचार बाहर प्रकाश पा जाते हैं । उदाहरण के लिए, हम किसी व्यक्ति से घृणा करते हैं परन्तु सामाजिक भय के कारण हम उस घृणा को प्रकट नहीं करते, परन्तु उपहास में 'घृणा' सुन्दर वेश धारण कर समाज में बाहर जाने के योग्य बन जाती है और मन में जो अवरोध का भाव छिपा रहता है वह मिट जाता है तथा मन प्रसन्न हो जाता है ।

मनोवैज्ञानिकों में प्रख्यात मैग्दुल महोदय का कथन है कि प्रकृति ने हास्य द्वारा मनुष्य में स्वाभाविक सहानुभूति की अतिशयता को रोक कर मनुष्य को जरा-जरा सी बातों के लिए दुखी होने से बचाये रखा है^३ । उदाहरण के लिए पानी में डूबेले जाने पर सामान्यतः हमें शीघ्र आना चाहिए किन्तु साथियों के समक्ष अपनी विनोदप्रियता के लिए हम हँस पड़ते हैं । इसी तरह गोपियों के सम्बन्ध में महाकवि चकवस्तु की पत्नियाँ हैं—
'खिलखिला पडती है जब पैर फिसल जाता है ।'

१—हास्य के सिद्धान्त तथा आधुनिक हिन्दी साहित्य—स्व० नारायण दीक्षित तथा त्रिलोक नारायण दीक्षित पृ० ९६

२—नवरस—बाबू गुलाबराय, पृ० ४१०

३—नवरस—बाबू गुलाब राय—द्वितीय संस्करण—पृ० ४११

जहाँ तब मेरा अनुमान है प्रवृत्ति के कार्य व्यापारों की मानव द्वारा जो अनुवृत्ति होती है वह भी अपनी कृत्रिमता से हास्य उत्पन्न करती है जैसे वसन्त ऋतु में कोयल के बोलने का अनुकरण जब एक मनचला बालक करता है तो हम अनायास मुस्करा उठते हैं। हँसना मानव की मूल प्रवृत्ति है और प्रत्येक मूल प्रवृत्ति के साथ उद्बेग का सम्बन्ध अवश्य ही रहना है, हास्य क्रिया के साथ प्रसन्नता का सम्बन्ध है। इसलिए प्रसन्नता हँसी के मूल कारणों में से मानी जाती है। हास्य की परिभाषा है कि 'हँसी अपने गौरव की अनुमति में उद्भूत प्रसन्नता का प्रकाशन है'।

हास्य एक प्राकृतिक देन है और वह प्रेम की भांति स्वतः उत्पन्न होता है। जहाँ प्रेम दो वस्तुओं के आकर्षण से उत्पन्न होता है वहाँ हास्य दो वस्तुओं के विकर्षण का परिणाम है। सिली महोदय के अनुसार, 'हास्य रस मनोविकार होते हुए भी बौद्धिकता का पर्याप्त अंश लिए हुए है।' हास्य का सम्बन्ध हास्यमय परिस्थिति के ज्ञान से ही है क्योंकि इसमें बुद्धि से काम करना पड़ता है। हास्य एक मानसिक क्रिया है। हास्य मानव की जटिल स्थितियों को दूर कर नवीन स्थितियों को जन्म देता है। यही कारण है कि नाटककार गम्भीर दृश्यों के बीच-बीच में हास्यपूर्ण दृश्यों का समावेश कर देते हैं जिससे कि बहुत सुन्दर प्रभाव पड़ता है। हास्य ही आनन्द का सूचक है। वह मानव हृदय को कालिमा को मिटा कर मधुर रस से पूर्ण करता है।

हास्य रस की उत्पत्ति—

साधारणतः हँसी अनेक प्रकार के कारणा से उत्पन्न होती है। किसी हास्यास्पद वस्तु को देखने से या कभी अचानक में झूकती हुई कोयल की मधुर ध्वनि का किसी व्यक्ति द्वारा अनुकरण सुनकर हम हास्य का अनुभव करने लगते हैं। कभी किसी फैल-नैविल बाबू को सड़क पर केले के छिलके से फिसल कर गिरते हुए देख कर हम हँसने लगते हैं तथा कभी किसी व्यक्ति द्वारा गुदगुदी करने से हममें हास्य की उत्पत्ति होती है। इस प्रकार हास्य मानवहृदय रूपी सागर को अनेक प्रकार की परिस्थितियों में मग्न कर उसमें भाव-तरंगें उत्पन्न करता रहता है।

मानव जीवन में हास्य का विशेष महत्त्व है। हँसना एक मानसिक क्रिया है और गुदगुदी द्वारा जो हास्य उत्पन्न होता है वह सामान्य हास्य कहलाता है। मानसिक हास्य में हमें बुद्धि से कार्य करना पड़ता है। वह शब्द, घटना, कार्यकलाप, शारीरिक गुण तथा मानसिक गुण और रहन-सहन में सम्बन्धित होता है। यह विशिष्ट हास्य है। हास्य

रस की उत्पत्ति में भी भिन्न-भिन्न दार्शनिकों ने तथा आचार्यों ने विभिन्न मत प्रस्तुत किए हैं।

प्राचीन भारतीय आचार्यों ने हास्य को राग से उत्पन्न माना है। फायड आदि आधुनिक मनावैज्ञानिकों ने इसके मूल में द्वेष की भावना को प्रधान समझा है। शारदा तनय ने रजोगुण के अभाव और सत्वगुण के आविर्भाव से ही हास्य की उत्पत्ति बताई है और प्रीति पर आधारित उसे एक चित्त-विकार के रूप में प्रस्तुत किया है। 'स शृंगार इतीरित तस्मादेव रजोर्हानात्ययमत्वा हास्य सम्भवः'। अभिनवगुप्त ने सभी सामान्यतः रसाभास से हास्य की उत्पत्ति मानी है। 'तेन करणावामासेष्वपि हास्यत्वं सर्वेषु मन्तव्यम्'। इस प्रकार करुण वीरभक्त आदि रसों से भी विशेष परिस्थिति में हास्य की सृष्टि हो सकती है। 'करुणोऽपि हास्य एवेति' कह कर आचार्य ने इसे भी मान्यता दी है। विकृति के साथ-साथ अनौचित्य को भी हास्योत्पादन का कारण बताया है। अनौचित्य अनेक प्रकार के हो सकते हैं। अशिष्टता तथा वैपरीत्य भी इसी सीमा के अन्तर्गत आते हैं।

स्पेन्सर महोदय ने हास्य की उत्पत्ति का सिद्धान्त असंगति के निरीक्षण को बताया है। उनका कथन है कि हास्य का कारण हमारी चेतना के उत्कर्ष तथा अपकर्ष की ओर होने वाली गति से है। जब हम किसी मोटे अथवा नाटे व्यक्ति के साथ लम्बी अथवा दुबली स्त्री को देखते हैं तो खिलखिला पड़ते हैं। भारतीय नाटकों में विद्रूपक अपनी शारीरिक क्रियाओं द्वारा साधारण जनता को हँसाता है। यह हास्य का परम्परागत सिद्धान्त है। अपकर्ष का सिद्धान्त पात्रों और शारीरिक क्रियाओं तथा घटनाओं में देखा जाता है क्योंकि पात्र अपनी शारीरिक बनावट, शब्दावली, घटना आदि में अपकर्ष के माध्यम से हास्योत्पादन के लिए सहायक होता है। जब हमारी चेतना बड़ी वस्तु से हट कर छोटी वस्तु की ओर आकर्षित होती है तब भी हास्य की उत्पत्ति होती है। उसे 'अधोमुख असंगति' कहते हैं।

स्पेन्सर महोदय ने हास्य की उत्पत्ति चेतना की परिवर्तित गति को माना है। असंगति यद्यपि सदैव हास्य की उत्पत्ति का कारण नहीं होती, तथापि जीवन में अनेक असंगतियाँ ऐसी भी होती हैं जो हास्य को उत्पन्न न कर अन्य भावा का उत्पन्न करती हैं। इस भाँति यह स्पष्ट ज्ञात होता है कि केवल असंगति ही हास्योत्पादन में सहायक नहीं होती। हास्य का सम्बन्ध सामाजिक भावना से भी है। जब हम किसी शिक्षित व्यक्ति की बेकार घूमता देखते हैं तो हमारे हृदय में करुणा की उत्पत्ति होती है और

ठगने वाला दुरानदार जब कभी स्वयं ठग लिया जाता है तो उसके चीख-चीख कर चिल्लाने पर हँसी आती है। इस प्रकार जब बाईं मूर्ख स्वयं बचि़त हो जाता है और उसकी मूर्खता ही उसकी प्रवचना का कारण होती है तो सब लोग हँसने लगते हैं।

वेमेलपन, विपरीतता, औचित्य से धून्य और परिनिष्ठित मार्ग से हटो हुई बात ही हास्य की उत्पत्ति का कारण होती है। पूतना जैसी भीमनाय स्त्री का बच्चा जैसा छोटा-सा पति होने की अनुगतहीन घटनाएँ ही हास्योत्पादन में सहायक होती हैं। ऐसी ही घटनाओं के लिये हैनरी बर्गसा ने अपनी पुस्तक लापट्टर में बताया है कि 'जब मनुष्य अपनी नैसर्गिक स्वतन्त्रता छोड़ कर यत्र की तरह काम करने लगता है तब वह हास्य का विषय बन जाता है। यदि कोई मनुष्य रास्ता चलने-चलते फिमल पड़े तो वह भी लोगों की हँसी का भाजन बन जाता है। मनुष्य तभी गिरता है जब वह अपनी स्वाभाविक स्वतन्त्रता को भूलकर जड़ मशीन की भाँति आचरण करने लगता है। यह भी एक तरह की विपमना है जब मनुष्य अपने स्वभाव से विपरीत चलता है।' बर्गसा ने यह भी स्पष्ट रूप से कहा है कि, 'हास्य के आलम्बन को समाज सम्मत नहीं होना चाहिए साथ ही घटना घट्ठावली तथा पात्रों में यात्रिक क्रियाओं का होना आवश्यक है।' बर्गसा का यह मन उचित जान पड़ता है। यदि हास्य के आलम्बन का समाजप्रियता मिल जाए तो वह अनेकों असमयों के अतिरिक्त भी हमारे हास्योत्पादन में सहायक नहीं होगा^२।

१— "A man running along the streets, stumbles and falls, the passers by burst out laughing. They would not laugh at him, I imagine, could they suppose that the whim had suddenly seized him to sit down on the ground. We laugh because his sitting down is involuntary..."

Now, take the case of a person who attends to the petty occupations of his every day life with mathematical precision

The Laughable elements in both cases consists of a certain mechanical inelasticity, just, where one would expect to find the wide awake adaptability and the living pliability of a human being."

"Laughter" by Henry Bergson. Page No. 9-10.

2. Society will therefore be suspicious of all inelasticity of character, of mind and even of body, because it is the possible sign of a slumbering activity as well as of an activity with

बगंसा ने हास्य की उत्पत्ति का दूसरा कारण 'अचेतन' को माना है।^१ उदाहरण के लिए, एक चौबे जो को लीजिए जो कि सर्वदा डकारा ही करते है। और यजमान से भोजन की प्रार्थना करते हुये भी डकारते है। वे अपनी आदता से बाध्य होकर इस प्रकार वा आचरण करते है कि उनकी यह आदत ही हमारी हँसी का मूल कारण बन जाती है।

तीसरा प्रमुख कारण बगंसा ने यात्रिक क्रिया को बताया है। यह क्रिया शारीरिक तथा वाणीगत दोनों प्रकार की होती है। साधारणतः खेल तमाशा में विद्वपक बहुत ही शीघ्र हँसा देता है। भारतीय नाटका की यही एक विशेषता है कि उनमें विद्वपक की शारीरिक कलाएं दर्शकों को हँसाने में सहायक सिद्ध होती है। एक व्यक्ति जब किसी अन्य व्यक्ति का अनुकरण कर अथवा वैसी ही सूरत बनाकर उसी प्रकार का आचरण करने लगता है तो हँसी आना संभव है। इस प्रकार विवाह के समय जब दर्शनशास्त्र के तत्त्ववेत्ता साहय और अद्वैतवाद पर भाषण देना आरम्भ करते है तो हँसी आती है। एक ही वातावरण में रहने के कारण और एक ही कार्य करने से मरीन की भी जड़ता दूर होती चाहिये। इसी कारण हास्योत्प्रेक के लिए नाटको में विद्वपक को स्थान दिया गया है जो अपनी रहन सहन तथा वेषभूषा द्वारा जनता को हँसाता है।

राब्बो की प्रयोग-पटुता भी हास्य की उत्पत्ति में सहायक होती है। श्री सुदर्शन द्वारा रचित 'ऑनरेरी मजिस्ट्रेट' नाटक में गहूशाह व फन्दूशाह इसी प्रयोग-पटुता द्वारा हास्योत्पादन करते है। वे लाभ कोई भी बात कहते है तो तुनक कर कहते है कि किसकी मजाल है 'जानते हा ? हम डिप्टी है।' ऐसे लक्ष्मि कलाम की बातें ही नाटको में हास्य की उत्पत्ति के लिए रखी जाती है जिससे नाटका में नीरसता न आने पाए। विपरीतता के सिद्धान्त को भी इन्होंने महत्व दिया है। मानसिक यात्रिक क्रिया भी हँसाने का एक साधन है। श्री जयशंकर प्रसाद के 'स्कन्दगुप्त' में मुद्गल का बारम्बार 'बाणाम' 'काणाम' आदि कहना हँसी का कारण है।

separatist tendencies that inclines to sever from the common centre round which society gravitates. In short, because it is the sign of an eccentricity.

"Laughter" by Henry Bergson. Page No 19.

1. To realise this more fully, it need only be noted that a comic character is generally comic in proportion to his ignorance of himself. The comic person is unconscious.

"Laughter" By Henry Bergson Page. No. 16.

पानो की मानसिक असम्बद्धता भी हँसी का एक कारण है। यह असम्बद्धता कभी आन्तरिक सघर्ष तथा कभी बाह्य सघर्ष का रूप धारण करती है। अनेक प्रकार के पात्र रंगमंच पर उपस्थित होते हैं और वैयर्थ्य द्वारा हास्य का उत्पादन करते हैं। कृपण मेठ के साथ खर्चीला नौकर और कुशल डाक्टर के साथ मूर्ख कम्पाउंडर आदि का नाटकों में दिखाकर ऐसी परिस्थितियों द्वारा विषमता उत्पन्न कर सामाजिक को हँसाया जाता है।

फ्रायड महोदय के अनुसार हास्य की उत्पत्ति हमारे मस्तिष्क के उपचेतन भाग से होती है। उनका कथन है कि मनुष्य में कुछ कूठित कामवासना मस्तिष्क में एकत्रित होती रहती है जो कि सामाजिक तथा अन्य परिस्थितियों के कारण दबी रहती है। जब कोई ऐसा कार्य या परिस्थिति उपस्थित होती है तब यह दबी शक्ति हास्य के रूप में प्रकट होती दिखायी देती है। फ्रायड का यह सिद्धान्त हम कुछ उचित प्रतीत नहीं होता, क्योंकि इस सिद्धान्त से कोई तत्व ही नहीं निकलता जो कि हास्य की उत्पत्ति से सम्बन्धित हो।

श्री जी० पी० श्रीवास्तव का कथन है कि हास्य का सम्बन्ध हृदय से कम तथा मस्तिष्क से अधिक है। हास्य की व्याख्या अरस्तू महोदय ने भी की है। उनका कथन है कि पतन या डिप्रेडेशन के कारण भी हास्य की उत्पत्ति होती है। उदाहरण के लिए जब कोई व्यक्ति साधारण मनुष्यत्व की श्रेणी से गिर जाता है तो उसका यह पतन उसे हमारी दृष्टि में उपहास का भाजन बना देता है, किंतु अरस्तू की यह व्याख्या अत्यन्त प्राचीन है इसके पश्चात् अनेक विद्वानों ने अपने मत प्रकट किये हैं।

हैजलिट और कान्ट ने भी हास्य की उत्पत्ति के विषय में बताया है। इनका प्रमुख सिद्धान्त यह है कि सच्चे हास्य की उत्पत्ति दो असमान पात्रों, भावों या विचारों के द्वन्द्व से होती है। इसी को असमानता या इकाग्रियिटी कहते हैं। श्री जी० पी० श्रीवास्तव ने जिस सिद्धान्त को 'कठपुतली' कहा है उसी को बर्गसा ने ओटोमेटोजन कहा है। श्रीवास्तव जी ने एक अन्य सिद्धान्त 'आशा की प्रतिकूलता' बताया है। उनका कथन है कि प्राणी मात्र में प्रतिकूलता उत्पन्न होने पर भी हास्य की उत्पत्ति होती है।

मानव जीवन के साथ इस वृत्ति का घनिष्ठ संबंध है। मेकडगल के अनुसार मानव जब दुःखित भावों में डूबने लगता है तब हास्य ही उन दुःखित भावों से छुटकारा दिलाता है। जब मानसिक वृत्तियों का सकोचन होना है तो हास्य ही स्वस्थता प्रदान करता है। प्राणी का मस्तिष्क जब बहुत थक जाता है तब हँसी के द्वारा ही वह अपने मन को प्रफुल्लित करता है। मेकडगल का कथन है कि प्राणी मात्र में सहानुभूति की भावना निहित रहती है। अब जब कभी हम हास्यास्पद वस्तु को देखने हैं तो दमित सहानुभूति प्रकट हो जाती है और वह हमें दुःख स्थितियों से पृथक् करती है। प्रकृति ने

मानव को ऐसी शक्ति प्रदान की है कि वह निराशा के अन्धकारमय जीवन में हास्य रूपी ज्योति के सहारे अपनी दुःखद घटनाओं को भूल जाए।

उपयुक्त मनोवैज्ञानिकों के मता पर विचार करते हुए यह स्पष्ट ज्ञात होना है कि कोई भी सिद्धान्त अपने में पूर्ण नहीं है क्योंकि बर्गसा ने यह बताया है कि मानव में हास्य एक ऐसी प्रवृत्ति है जिसमें जीवन में गति उत्पन्न होती है। और जीवन मनोवैज्ञानिक विकास के साथ हास्य के क्षेत्र में भी विकसित होता है। मानव की इस विकासोन्मुख गति के साथ ही हास्य का भी दृष्टिकोण बदल गया है। किसी युग में मनुष्य लूले, लगड़े, काने आदि मनुष्यों को देख कर हँस सकता था किन्तु आज के युग में वे हमारी वरणा के आलम्बन हैं, यही कारण है कि आज हास्य के आलम्बन के नहीं हैं जो कई वर्षों पूर्व थे।

माध्यम की दृष्टि से यही कह सकते हैं कि हास्य की उत्पत्ति निम्नलिखित प्रमुख रूपों द्वारा होती है—

- १—शब्दावली
- २—रहस्य-सहन
- ३—घटना प्रिया कलाप
- ४—मानसिक गुण
- ५—पारोक्षिक गुण

इन रूपों को देखते हुए यह स्पष्ट प्रतीत होता है कि भारतीय आचार्य का यह कथन 'विकृताकृति वाग्विशेष्यरात्मनोऽप्य परस्या वा'^१ उपयुक्त लगता है क्योंकि इसमें शब्दावली, वेशभूषा और प्रियाकलाप सब सम्मिलित है। इसीलिए सैद्धान्तिक दृष्टि से भारतीय दृष्टिकोण अपने में पूर्ण है।

वैज्ञानिक दृष्टिकोण से हास्य का अध्ययन—

आधुनिक युग वैज्ञानिक युग है क्योंकि विज्ञान शास्त्र ने इतनी उन्नति की है कि प्रत्येक वस्तु हमारे लिए सुलभ हो गयी है। विज्ञान द्वारा कौतूहलजनक आविष्कार तथा आश्चर्यजनक परिवर्तन के लिए मानव समाज कृतज्ञ रहेगा। विज्ञान ने मानव जीवन को प्रत्येक सुविधायी सुलभ किया है जिसके कारण आज मानव ने भी इतनी उन्नति की है। वृक्ष से फल गिरना छोटी-सी बात है किन्तु न्यूटन महोदय को यही छोटी सी बात जिज्ञासापूर्ण लगी थी। इसी प्रकार हँसना, हास्य आदि समस्याएँ साधारण प्राणी मात्र के लिए

१—हास्य के सिद्धान्त तथा आधुनिक हिन्दी-साहित्य, स्व० नारायण दीक्षित तथा त्रिलोकी नारायण दीक्षित, पृ० ३

तो मामूली बातें हैं किन्तु एक वैज्ञानिक मस्तिष्क को उलझाने के लिए वे पर्याप्त समस्या-मूलक हैं।

वैज्ञानिकों ने हास्य को जीवन का एक आवश्यक अंग माना है। उनका कथन है कि मस्तिष्क की अस्थियों के भीतर मांस का एक पिंड होता है जो समस्त शरीर की क्रियाओं का नियन्त्रण करता है। जैसे—सोचना, बोलना, हिलना, दुलना आदि समस्त क्रियाएँ मस्तिष्क पर ही निर्भर रहती हैं और सभी क्रियाओं के केन्द्र इसी मस्तिष्क में ही स्थित रहते हैं। हमारा मस्तिष्क दो भागों में विभक्त है, और इन दोनों भागों का कार्य करने के लिए विभिन्न केन्द्र हैं। वाणी के लिए वाणी केन्द्र (वोकाज सेन्टर) है, दृष्टि के लिए दृष्टि केन्द्र (विजुवल सेन्टर) है, हास्य के लिए हास्य केन्द्र (सेन्टर ऑफ़ लाफ़िंग) तथा श्रवण के लिए श्रवण केन्द्र है। ये केन्द्र एक दूसरे के निकट होते हैं। इन केन्द्रों में से यदि किसी भी केन्द्र का ह्रास हो जाये, तो उस क्रिया का भी शरीर में व्यापात हो जाएगा।

हास्य क्रिया निम्नलिखित कारणों से उत्पन्न होती है—

- १—दृष्टि द्वारा
- २—वाणी द्वारा
- ३—श्रवण द्वारा
- ४—स्वाद तथा गन्ध द्वारा
- ५—चिन्तन द्वारा
- ६—नाट्यन्त प्रतीति द्वारा

हमारे शरीर में सूचना वाहक तथा क्रिया प्रतिक्रिया कराने वाले विभागों का मलग शासन है। शरीर के भीतर अनेक नाड़ी-मण्डलों के जाल-से बिछे हुए हैं जिस कारण शरीर का कोई भी भाग बचा नहीं है। इन्हीं जालों के द्वारा हमारा कार्य सुचारु रूप से चलता रहता है। जब हम चूल्हे के पास खाना बनाते रहते हैं और जब असावधानी के कारण हमारी चेंगली जलने लगती है तो शीघ्र ही वह अग्नि से हट जाती है। इस शीघ्रता का प्रमुख कारण है मस्तिष्क का सहज ज्ञान एवं नाड़ियों की कार्यक्षमता आदि।

नाड़ी जाल भी हमारी हास्य उत्पत्ति का कारण है। प्रहसनीय दृश्य जब कभी हम देखते हैं तो यह नेत्रों में दृश्य बन कर दृष्टि नाड़ी द्वारा हमारे दृष्टि-केन्द्र तक पहुँचता है। तभी एक वास्तविक दृश्य उपस्थित होता है मन को उस दृश्य की प्रतीति होती है। जब दृश्य दृष्टि-केन्द्र से हास्य-केन्द्र तक पहुँचता है, तब समस्त कोष्ठाणु उत्तेजित हो उठते हैं। जिस प्रकार नाड़ियों पर इस परिवर्तित क्रिया का प्रभाव पड़ता है उसी प्रकार की भाव-अंगिम्रा बन जाती है। अतिहसित तथा उपहसित हास्य में विशेष रूप से हमारा मुख खुलता है जिसका कारण मौखिक नाड़ियों की उत्तेजना मात्र है।

‘शब्द-विशेष’ के श्रवणमात्र से भी कभी हम हँसने लगते हैं। शब्द द्वारा भक्त वायु टाइपेनिक मेम्बरेन्स को हिला-सा देती है, जिस कारण अन्तःकरण तथा मध्य कर्ण के विशेष अवयवों में भीतिक्रिया उत्पन्न होती है, जिससे कर्ण नाड़ी (एकान्स्टिक नर्व) की एक शाखा श्रवण नाड़ी (Acoustic Nerve) द्वारा ‘शब्द कम्पन’ श्रवण केन्द्र में पहुँचता है तो शब्द सुनाई पड़ता है। यदि शब्द हास्यात्पादक हुआ तो यह सूचना नाड़ी-सूत्रों द्वारा हास्य-केन्द्र तक पहुँचाई जाती है जिससे उसके कोष्ठाणु उत्तेजित हो जाते हैं, इस उत्तेजना का जैसा भी प्रभाव मुख पर पड़ता है उसी प्रकार की भाव-भंगिमा बन जाती है।

बाणी द्वारा भी हास्य की उत्पत्ति होती है। कभी-कभी मनुष्य स्वयं बात करते करते हँसने लगता है क्योंकि बोलते समय बाणी केन्द्र उत्तेजित रहता है। जब हास्यास्पद बात हमारे समक्ष प्रकट हुई तो बाणी केन्द्र से नाड़ी-सूत्र और कार्य लिप्त नाडियाँ द्वारा हास्य-केन्द्र उत्तेजित कर दिया जाता है और उक्त परिवर्तन से हमारा हास्य बाहर प्रकट हो जाता है।

चिन्तन के क्षणों में जब हमारे मस्तिष्क के अवयव क्रिया प्रतिक्रिया में लगे रहते हैं, उस समय यदि कोई हास्यात्पादक बात का स्मरण हो आया तो उस अवयव के तन्तु हास्य केन्द्र को जाग्रत करके हँसा देते हैं। वैज्ञानिकों का कथन है कि चिन्त्य हास्य में शरीर की अन्तःस्रावी ग्रन्थियों के माध्यम का भी हाथ रहता है।

सुगन्ध विशेष तथा स्वाद-विशेष से भी हमें कभी-कभी हँसी आती है। प्रायः स्वाद लेते समय स्वाद-केन्द्र उत्तेजित हो जाता है। इस क्रिया में अनेक भीतिक्रियाएँ भी सम्मिलित रहती हैं। इन क्रियाओं द्वारा स्वाद केन्द्र उत्तेजित होकर नाड़ी सूत्रों से हास्य केन्द्र का जाग्रत करता है और परिवर्तित क्रिया द्वारा हास्यात्पादन हो जाता है। इस प्रकार गन्ध के द्वारा भी हास्य उत्पन्न हो जाता है।

प्रायः कक्ष-प्रदेश आदि स्थानों को स्पर्श करने से भी हास्य उत्पन्न होता है। वैज्ञानिकों का कथन है कि गुदगुदाने की क्रिया विशिष्ट-श्रुतीत तथा साधारण-श्रुतीत होती है। नाडियाँ द्वारा गुदगुदाने की क्रिया मस्तिष्क में पहुँचती है और फिर नाड़ी सूत्रों के द्वारा हास्य का पूर्ववत् क्रिया द्वारा उन्मग्न होता है तो हँसी आ जाती है।

हास्याचित वस्तु का तथा आत्मसमय का प्रभाव भी हास्य केन्द्र पर पड़ता है। जब हास्य केन्द्र के कोष्ठाणु अधिक मात्रा में जाग्रत हो जाते हैं तब उनकी क्रिया प्रतिक्रिया भटके के साथ हास्य सम्बन्धी नाडियाँ पर पड़ती हैं तो हँसी उत्पन्न हो जाती है।

हास्य के द्वारा ही फुफ्फुस के सूक्ष्माति सूक्ष्म भाग का प्रसारण तथा आकुञ्चन होता है और स्वच्छ तथा नाड़ी वायु का भरण होता है। फुफ्फुस के प्रत्येक भाग का

व्यायाम भी उचित रूप से होता है। हास्य द्वारा ही शरीर में स्फूर्ति का संचार होता है और चित्त में प्रसन्नता होती है।

हास्य-रस के भेद—

प्रायः आरम्भ से ही मानव जीवन में आत्माभिव्यक्ति की समस्या चली आ रही है और इस समस्या के साथ पर-बोध की समस्या भी जुड़ी हुई है। पर-बोध की समस्या के कारण मानव अभिव्यक्ति के साधन मात्र से सन्तुष्ट नहीं होता, फलतः उसे अभिव्यजना के नए नए प्रचारों का उद्घाटन करना पड़ता है। लेखक अपनी बात को प्रभविष्णुता तथा मार्मिकता प्रदान करने के लिए विभिन्न प्रकार के सिद्धान्तों को खोज निकालता है। मूल भावना चाहे एक हो परन्तु दृष्टिकोण का अन्तर ही कलागत भेद का मूल कारण है। हास्य की भावना भी मूल रूपों में एक है और दृष्टिकोण के अन्तर से ही हम उसे पहिचानते हैं।

मानव प्रकृति ही विचित्र है, सामान्य मनोभाव में ही हंसी का संचार होना साधारण-सी बात है। कभी-कभी हृष्य का कोई भी सदर्थ न होते हुए भी मनुष्य हंसी से ओत-प्रोत हो जाता है परन्तु इस हंसी में और अन्य प्रकार की हंसी में भेद होता है। उदाहरण के लिए एक मूर्ख व्यक्ति की हंसी एक शिष्ट व्यक्ति की हंसी में भिन्न होती है। यदि हम एक मधुरवती की मधुर मुस्कान तथा एक दार्शनिक की हंसी की तुलना करें तो ज्ञात होगा कि मुक्ती की मधुर मुस्कान कुछ सन्तोच मिश्रित रहती है और दार्शनिक की मुस्कान मनोभावना से पूर्ण रहती है। किसी नराधिप की विजय दर्प मिश्रित हंसी और शिशु की स्वाभाविक कोमल हंसी में कितना महान् अन्तर है। इन सब प्रकारों की हंसी की प्रेरक शक्तियाँ भिन्न-भिन्न हैं।

हास्य रस का स्थायी भाव हास है। इस स्थायी भाव हास को लेकर हास्य के अनेक भेद किए गए हैं। ये भेद अधिकतर आश्रय पर आधारित हैं। जब व्यक्ति स्वयं हंसता है तो उसका हास्य आत्मस्य कहलाता है और जब दूसरों को हंसाता है तो वह हास्य परस्य कहलाता है। नाट्यशास्त्र में भी इन भेदों की व्याख्या मिलती है। पंडित राज जगन्नाथ ने इन भेदों को स्वीकार तो किया है परन्तु उनकी व्याख्या भिन्न प्रकार से की है।

‘आत्मस्यः परसस्यश्चेत्यस्य भेद द्वय मतः।

आत्मस्या दृष्टुस्त्यन्तो विभाविक्षणं मानतः ॥

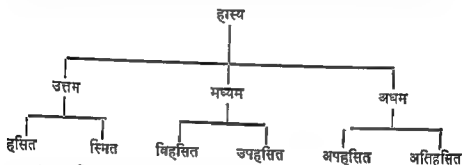
हसत मपरं दृष्ट्वा विभावश्चोप जायते।

योऽस्ती हास्य रस्तस्मै परस्य परिकीर्तितः ॥

उत्तमाना मध्यमाना नीचानामप्य सौ भवेत् ।

न्यवस्थ काचितस्तस्य षड्भेद सन्ति चापरा ॥^१

इनके अनुसार हास्य दो प्रकार का होता है—१—आत्मस्थ और २—परस्थ । आत्मस्थ हास्य सीधा विभावों से उत्पन्न होता है और परस्थ हास्य हँसते हुए व्यक्ति या व्यक्तियों को देखने से उत्पन्न होता है । इसके अतिरिक्त भाव के विकास क्रम अथवा उसके तारतम्य को भी आधार मानकर हास्य के छ भेद किए हैं । यह उत्तम, मध्यम और अधम—तीनों प्रकार से व्यक्तियों में उत्पन्न होता है ।



१—हसित हास्य—जिस हास्य में कपोल, नेत्र व मुख विकसित हो जाए और कुछ दाँत दिखायी दें उसे हसित हास्य कहते हैं ।

२—स्मित हास्य—जिसमें कपोल थोड़े विकसित हो और नेत्र के प्रान्त अधिक प्रकाशित न हो, दाँत दिखाई न दें तथा जो मधुर हो उसे स्मित हास्य कहते हैं ।

३—विहसित हास्य—जिस हँसने में ध्वनि मधुर हो जिसकी शरीर के अन्य अवयवों में भी पहुँच हो और मुँह लाल हो जाये, आँखें थोड़ी बन्द हों और ध्वनि गभीर हो जाये उसे विहसित कहते हैं ।

४—उपहसित हास्य—जिसमें टेढ़ी दृष्टि से देखना पड़े, कंधे सिकुड़ जायें तथा नाक फूल जाए तो वह उपहसित हास्य कहलाता है ।

५—अपहसित हास्य—असमय पर हँसना और हँसते समय आँखों में आँसू आ जाएँ तथा कंधे एवं चेहरा हिलने लगेँ उसे अपहसित हास्य कहते हैं ।

६—अतिहसित हास्य—जिसमें बहुत कर्णवट्ट ध्वनि हो तथा नेत्र आँसू से भर जाएँ और पसलियों को हाथों से पकटना पड़े, उसे अतिहसित हास्य कहते हैं ।

उपर्युक्त भेदों को अनुभव के आधार पर ही वर्णित किया गया है । यह विभाजन मानसिक कम तथा शारीरिक अधिक माना गया है । अनुभाव मनोभावों के अनु रूप ही

१ हास्य के सिद्धान्त तथा आधुनिक हिन्दी साहित्य—स्व० नारायण दीक्षित तथा त्रिलोकी नारायण दीक्षित, पृ० ४९

प्रकट होते हैं और इनसे मानसिक दशा भी परिलक्षित होती है। कुछ ससृष्ट विद्वानों ने इन छ भेदों में आत्म और पर का अन्तर बताते हुए प्रथम हुए प्रथम तीन भेदों को आत्म समुत्थ और अन्तिम तीन भेदों को पर समुत्थ के अन्तर्गत बताया है, इसमें 'आत्म' और 'पर' का अन्तर करना अनुपयुक्त प्रतीत होता है। भानुदत्त (१४वीं श० ई० मध्य) ने बीभत्स और करुण की भाँति हास्य के भी आत्मनिष्ठ तथा परनिष्ठ भेद किए हैं जो भरतमुनि के आत्मस्थ तथा परस्थ के समानान्तर है।

हिन्दी के आचार्यों में केशवदास जी (१७वीं श० ई०) ने हास्य को १—मदहास, २—कलहास, ३—परिहास, ४—अतिहास, आदि चार स्वतन्त्र भेदों में विभक्त किया है। जिन पर नाट्य शास्त्रोक्त भेदों की गहरी छाप है। इन भेदों में अन्तर तो स्पष्ट ज्ञात होता है। केशव जी ने हास-विभाजन को उदाहरण सहित प्रस्तुत किया है, जैसे—

‘विकसहि नयन कपोल कछु दसन-दसन के’ बास ।

मदहास तासो कहे कोविद केसव दास ॥’

जिसमें दाँत, कपोल तथा नेत्र विकसित दिखाई पड़ें उसे केशवदास जी ने मन्द-हास कहा है।

‘जहै सुनिये कल ध्वनि कछु कोमल विमल विलास ।

केसव तन मन मोहिये बरनहु कवि ‘कलहास’ ॥’

जिसमें कोमल ध्वनि शरीर और मन को मोहित कर ले, उसे केशवदास ने कलहास नाम से सम्बोधित किया है।

‘जहा हँसहि निरसक है, प्रगटहि सुख मुख बास

आधे-आधे बरन पर उपजि परत अतिहास ।’

जिसमें थोड़े-थोड़े समय में मुख से निःशक हँसी उत्पन्न होती है उसे केशवदास जी ने ‘अतिहास’ बताया है।

‘जहँ परिजन सब हँसि उठे, तजि दम्पति की कानि

केसव कौनहुँ बुद्धिबल सो परिहास बखानि ॥’

जिस हास्य में नायिका की प्रीति परिजनो के परिहास का कारण बन जाय ऐसे परिहास का वर्णन बुद्धिबल भी नहीं कर सकता है, ऐसा केशवदास का वयन है।

केशवदास जी के प्रथम तीन भेद तो भरतमुनि के भेदों के समानान्तर हैं तथा भाव के विकास-क्रम पर आधारित हैं, परन्तु अन्तिम भेद एक परिस्थिति-विशेष की अपेक्षा रखता है जिसमें नायक, नायिका की प्रीति परिजनो के परिहास का कारण बन

जाए। रामसिंह, ('रसनिवास' के रचयिता) ने हास्य रस का स्थायी भाव 'हँसना' माना है। स्मित, हसित आदि भेद नाट्यशास्त्र में प्राप्त छः भेद नहीं हैं क्योंकि कुछ विद्वानों ने उसको स्थायी भाव का भेद माना है। आधुनिक विवेचक हरिऔध जी ने इसका खण्डन करते हुए लिखा है किसी-किसी ने तो स्थायी भाव 'हास' के छः भेद माने हैं, यह उपयुक्त नहीं है क्योंकि सभी स्थायी भाव वासना रूप हैं, अतएव अंतःकरण में ही इनका स्थान है, दारो में नहीं। स्मित, हसित, अपहसित, उपहसित, अतिहसित के जो नाम और लक्षण बड़े गए हैं उनका निवास स्थान देह है। अतः यह हास्य त्रिया के ही भेद हैं।^१

डा० रामकुमार वर्मा ने अपने 'रिमक्तिम' नामक हास्य एकाकी संग्रह की भूमिका में इन छः भेदों के साथ आत्मस्य और परस्य का गुणन करके बारह भेद मग्न किए हैं। जिसका आधार भी हमें नाट्यशास्त्र में मिल जाता है। डा० रामकुमार वर्मा ने पार्श्व साहित्य में उपलब्ध हास्य के पाँच मुख्य रूप मानते हुए उनकी परिभाषा इस प्रकार की है—

१—सैदायर (विकृति)—आक्रमण करने की दृष्टि से वस्तु स्थिति को विकृत कर उससे हास्य उत्पन्न करना।

कैरीकेचर (चित्रप या अतिरंजना)—किसी भी ज्ञात वस्तु या परिस्थिति को अनुपात रहित बढ़ाकर या गिराकर हास्य उत्पन्न करना।

२—पैरोडी (परिहास)—उदात्त मनोभाव को अनुदात्त संदर्भ से जोड़ कर हास्य उत्पन्न करना।

४—आइरनी (व्यंग्य)—किसी वाक्य को कह कर उसका दूसरा ही अर्थ निकालना।

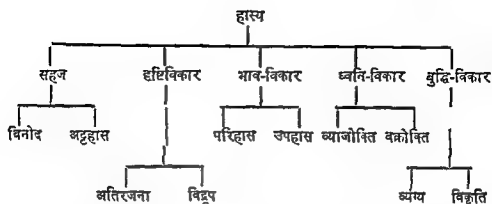
५—विट (वचनवैदग्ध्य)—शब्दों तथा विचारों का चमत्कारपूर्ण प्रयोग करना। फायड ने इसे दो प्रकार का माना है—

१—सहज चमत्कार अथवा हार्मलेस विट

२—प्रवृत्ति चमत्कार अथवा टेन्डेन्सी विट

'सहज चमत्कार' में केवल विनोद की मात्रा रहती है और प्रवृत्ति चमत्कार में ऐन्द्रियिक प्रतिकारात्मक भावना ही है।

आधुनिक साहित्य की प्रवृत्तियों को ध्यान में रखते हुए उन्होंने अपनी ओर से पाँच स्वतंत्र भेदों की स्थापना की जिनमें से प्रत्येक में दो-दो उपभेद करके कुल दस प्रकारों में हास्य रस के समस्त प्रचलित स्वरूपों को समाविष्ट करने का प्रयत्न किया है—



इस वर्गीकरण के सम्बन्ध में लेखक की यह धारणा है कि इस भाँति हास्य सहज विनोद से चल कर क्रमशः दृष्टि, भाव, ध्वनि और बुद्धि में नाना रूप ग्रहण करता हुआ विकृति में समाप्त होता है।^१

इस विभाजन पर कुछ बातों को लेकर सरलता से आपत्ति की जा सकती है जैसे 'विनोद' और 'व्याजोक्ति', 'विट' के रूप माने गए हैं। उनको बुद्धि विकार से अलग मानना और सहज तथा ध्वनिविकार नामक वर्गों में रखना चिन्त्य है। वक्रोक्ति भी काव्य शास्त्र में दो प्रकार की मानी गयी है—१—श्लेष २—काकु वक्रोक्ति। ध्वनि-विकार के अन्तर्गत केवल काकु वक्रोक्ति ही जा सकती है, श्लेष वक्रोक्ति नहीं। श्लेष वक्रोक्ति पर आधारित हास्य को भी किसी न किसी वर्ग में समाविष्ट किया जाना चाहिए था। इसी प्रकार 'व्याजोक्ति' जो वाच्यार्थ का ही एक रूप है ध्वनिविकार के अन्तर्गत नहीं रखी जा सकती क्योंकि ध्वनि विकार उसका आधार नहीं है और न ही उसके लिए अनिवार्य है।

हमारे देश में नाटको के नियमों की रचना अभिनय को ही दृष्टि में रखकर की गई है। अभिनय का प्रमुख स्थान होने के कारण शारीरिक चेष्टाओं को ध्यान में रख कर हास्य में स्मित आदि भेदों की कल्पना की गई है। गुण या उद्देश्य को ध्यान में रख कर हास्य के भेद नहीं किए गए। इसका प्रमुख कारण प्राचीन आचार्यों का दृष्टिकोण है। भारतीय नाट्यशास्त्र में रस की प्रधानता है, और रस आनन्दस्वरूप माना गया है।

हास्य का पाश्चात्य विद्वानों की दृष्टि से विवेचन—

पाश्चात्य विद्वानों ने गुण, उद्देश्य तथा उपकरण के अनुसार ही हास्य रस का विभाजन किया है। पाश्चात्य साहित्य में हास्य रस का विवेचन अभिनय के आधार पर

नहीं हुआ। यद्यपि जीवन में हास्य का प्रमुख स्थान अवश्य रहा। उनके घात-प्रतिघातमय भौतिक जीवन में रोना और हँसना ही अधिक माना जाता है। इसीलिए रस का विवरण वे करुण और हास्य पर लिख कर ही प्रायः समाप्त कर दिया करते हैं^१। विदेशी विद्वानों ने हास्य के पाँच प्रभेद किए हैं—

- १—हास्य : ह्यूमर :
- २—वाक्छल : बिट :
- ३—वक्रोक्ति : आइरनी :
- ४—व्यंग्य : सेटायर :
- ५—प्रहसन : फार्स :

हास्य : ह्यूमर

हास्य हृदयहीनता पर नहीं, किन्तु प्रहसनीय विषयों की दुर्बलताओं पर भी होता है। हास्य, घृणा से प्रेरित होकर नहीं होता। उस वस्तु के प्रति क्षोभ प्रकट के हेतु भी नहीं, वरन् उसकी गतिविधि को अवाध स्वाभाविक तथा अनिवार्य समझ कर सहानुभूति प्रदर्शित करने के लिए होता है। जैसे प्रसाद जी ने अज्ञातशत्रु में निम्नलिखित स्थल पर इसी प्रयोग का एक उदाहरण प्रस्तुत किया है :

‘यह सब ग्रहों की गडबडी है। ये एक बार ही इतना काण्ड उपस्थित कर देते हैं। कहाँ साधारण वाला, हो गयी थी राजरानी। मैं देख आया वही मागन्धी ही तो है। अब आम लेकर बेचा करती है और लड़कों के डेले खाया करती है। ग्रहों भी भोजन करने के पहिले मेरी तरह भाँग पी लेते होंगे तभी तो ऐसा उलट-केर...’^२।

‘बसन्तक को इसी उलट फेर पर हँसी आता है। इसी हँसी को वह ब्रह्म को मंगेडी बताकर व्यक्त करता है। बसन्तक की यह हँसी न तो घृणा प्रदर्शन के लिए है और न संसार में ग्रहों की गडबडी पर क्रोध प्रकट करने लिए है। संसार की गति पर यह हँसी मागन्धी की वर्तमान दशा तथा अवस्था के प्रति बसन्तक की सहानुभूति की सूचना देती है। यह अनिवार्य नहीं है कि हास्य का प्रहसनीय विषय दुर्बलतापूर्ण हो अथवा हमारी सहानुभूति इस प्रकार के हास्य से युक्त ही हो जिस प्रकार एक दार्शनिक की दृष्टि संसार की गति-निरीक्षण में तत्पर रहती है उसी प्रकार हास्य के आश्रय की दृष्टि मानव के चरित्र की असंगति तथा उसकी दुर्बलताओं आदि के निरीक्षण में सदा तत्पर रहती है। एक दार्शनिक की हँसी में सहानुभूति की मात्रा रहती है क्षोभ, घृणा आदि

१—हिन्दी साहित्य में हास्य रस—डा० नगेन्द्र, नवम्बर १९३७ : लेख : पृ० ३१

२—अज्ञातशत्रु—जयराकर प्रसाद—पृ० १६७

नहीं। जिस भाँति संसार की दुर्बलताएँ साधारण व्यक्तियों को दृष्टि में नहीं आती, उन्हें दार्शनिक ही देखता है किन्तु वह पागल-सा प्रतीत होता है और मनुष्यों द्वारा उप-हासात्मक होकर भक्तों को कहलाता है। व्यक्तिगत वृत्तियाँ प्रधान होने के कारण हास्य को 'सायंक में निरर्थक' कहा गया है क्योंकि जो बात एक व्यक्ति को संगत जान पड़ती है वह दूसरे को असंगत प्रतीत होती है। अतः हास्य को सब नहीं समझ सकते और न ही इसकी प्रशंसा कर सकते हैं। इस विशिष्टता एवं व्यक्तिगत प्रधानता के कारण ही हास्य को 'सायंक में निरर्थक' कहा गया है।

प्रसिद्ध तत्ववेत्ता सिली के अनुसार यह एक मनोविकार होते हुए भी बौद्धिकता का पर्याप्त अंश लिए हुए है।^१ अतः इसका निर्माण, चिन्तन, सहानुभूति, समय तथा कक्षा आदि इन चारों गुणों द्वारा हुआ है। ए० निकाल ने अपनी पुस्तक 'एन इन्ट्रो-डक्शन टू इमेरिक प्योरी' में स्मित की व्याख्या करते हुए लिखा है—'स्मित के लिए समझदारी का होना आवश्यक है जब कि हँसना बेसमझदारी का भी हो सकता है। इसके लिए विशेष प्रकार के चिन्तन की भी आवश्यकता है जो कि स्वस्थ चिन्तन ही न हो वरन् मनुष्यत्व पर सहानुभूति विचार के उपरान्त उत्पन्न हुआ हो।'।

हास्य की आवश्यकता के विषय में जार्ज मेरीडिय ने लिखा है कि हास्यास्पद के प्रति उसकी हँसी उड़ाने तथा उससे प्रेम करने में सन्तुलन नहीं खोना चाहिए। जिसकी हँसी उड़ाई जाए, उसे प्रेम भी किया जाए। इन्होंने यह भी कहा है कि आलम्बन के प्रति करुणा के भाव भी आवश्यक है।

भारतीय शास्त्रकारों ने रस-मैत्री के प्रकरण की व्याख्या करते हुये करुण रस को हास्य रस का शत्रु बतलाया है जब कि जार्ज मेरीडिय हास्य की भावना में करुण रस की भूलक पाते हैं। साहित्यदर्पणकार का कथन है, जैसे—

‘आद्यः करुणा बीभत्सरोद्री वीर भयानकै।

म्यावेत करुणैवपि हास्यो विरोधभावा ॥’^२

इनके अनुसार हास्य रस का प्रयोग आधुनिक दृष्टि से निर्जीव तथा असफल होगा। इस सन्दर्भ में जार्ज मेरीडिय ने लिखा है—

‘हँसने के लिए प्रेम को कम करना पड़ता हो ऐसा मनोविज्ञान कभी नहीं कहता। हास्य-मनोवृत्ति सामाजिकता तथा प्रेम भावना को लिये हुए है। फिर हँसने पर प्रेम-यात्र में प्रेम कम हो और वही हास्य शक्ति का मापक हो, यह कदापि संगत नहीं लगता। शरीर विज्ञान तो हास्य को बढ़ती हुई प्रेम की शक्ति का ही परिवर्तित रूप मानता है।’^३

१—हिन्दी साहित्य में हास्यरस—डा० बरसाने लाल चतुर्वेदी—पृ० ४५

२—साहित्य दर्पण विश्वनाथ—पृ० १५२

३—एन एसे आन कामेडी बार्ड मेरीडिय—पेज० नं० ८४

दूसरे स्थान पर जार्ज मेरोडिय कहते हैं कि 'आप अपने हास्य की योग्यता का अनुमान इससे कर सकते हैं कि आप अपने प्रेम-पात्रों पर बिना अपना प्रेम कम किए हँस सकें।'।

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने करुण तथा हास्य रस के 'सम्बन्ध' में अपने विचार प्रकट करते हुये लिखा है—जो बात हमारे यहाँ रस व्याख्या के भीतर स्वतः सिद्ध है वही योरोप में इधर आकर एक आधुनिक सिद्धान्त के रूप में यो कही गयी है कि उत्कृष्ट हास वही है जिसमें आलम्बन के प्रति एक प्रकार का प्रेम-भाव उत्पन्न हो अर्थात् वह प्रिय लगे। यहाँ तक तो बात बहुत ठीक रही है पर योरोप में नूतन प्रवर्तक बनने के लिए उत्सुक रहने वाले चुप कब रह सकते हैं? वे दो कदम आगे बढ़कर आधुनिक 'मनुष्यता-वाद' या 'भूतदयावाद' का स्वर ऊँचा करते हुये बोले—'उत्कृष्ट हास वह है जिसमें आत्मबल के प्रति दया एवं करुणा उत्पन्न हो।' कहने की आवश्यकता नहीं कि यह होकी मुहर्रम सर्वथा अस्वाभाविक, अवैज्ञानिक और रसविरुद्ध है। दया या करुणा दुःखात्मक भाव है, हास आनन्दात्मक। दोनों की एक साथ स्थिति असाध्य ही है। यदि हास के साथ एक ही आश्रय में किसी और भाव का सामंजस्य हो सकता है तो प्रेम या भक्ति का ही। इस पद्धति के अनुसार करुण तथा हास्य रस में विरोध है परन्तु पाश्चात्य विद्वानों की यह धारणा है कि हास्य रस के साथ करुण रस का होना अत्यन्त आवश्यक है क्योंकि हमारे जीवन में दोनों रसों का विशेष महत्व है।

मि० सिली का कथन है कि 'हँसी तथा रदन पास ही पास है। एक से दूसरे पर जाना बहुत ही सरल है। जब वृत्ति कार्य में पूर्णरीति से संलग्न हो तो वह क्षीघ्रता से दूसरे कार्य पर सरलतापूर्वक जा सकती है। मानव को कष्टावस्था के बीच में यदि हास्य का सहारा मिल जाता है तो वह यकान का अनुभव नहीं कर पाता।

प्रसिद्ध नाटककार ड्राइडन ने अपना मत प्रकट करते हुए लिखा है कि निरन्तर की गम्भीरता मस्तिष्क को आक्रान्त किए रहती है। हमें अपने मस्तिष्क को कभी-कभी उसी तरह स्वस्थ तथा सजीव बना लेना चाहिये जिस प्रकार हम अधिक सुविधापूर्वक चलने के लिए मार्ग में ठहरते हैं। करुणा से मिश्रित हास्योत्पादक स्थल हमारे ऊपर उसी प्रकार प्रभाव डालता है जिस प्रकार अकों के बीच संगीत का विधान और इसमें हमें लम्बी कथावस्तु तथा कथोपकथन में, चाहे वह अत्यन्त विशिष्ट हो और उसकी भाषा अत्यन्त सजीव हो, विधान्ति सी मिलती है। इसलिए हमें इस बात से सहमत होने के लिए अधिक युक्तियुक्त तर्कों की आवश्यकता है कि करुण तथा हास्य का सम्मिश्रण एक

दूसरे को नष्ट कर देता है। इस बीच में हम इसे अपनी जाति के सम्मान का कारण समझते हैं कि हम लोगो ने अभिनय के लिए एक ऐसी शैली का सृजन किया है जो न प्राचीनो को मालूम थी और न अर्वाचीनो को; और जो करुण तथा हास्य का सम्मिश्रण है।^१

शुक्ल जी के विचार चिन्त्य हैं क्योंकि आलम्बन इतना नीरस तथा निर्लज्ज नहीं होता कि प्रेम के द्वारा उस पर कोई प्रभाव ही न पड़े। उसके प्रति घृणा को जाग्रत करना आवश्यक नहीं है। मानव जीवन में सदैव हँसना, रोना तो लगा ही रहता है। कभी किसी क्षण में वह हँसता हुआ दिखता तो कभी रोता हुआ मिलता है, तो क्या साहित्य में इन दोनों रसों का विरोध रहे? गम्भीर नाटकों में तो हास्य रस का होना अत्यन्त आवश्यक है क्योंकि पाठकों को वह आनन्द तथा रस नहीं मिल पाता जो उन्हें हास्ययुक्त नाटकों में मिलना है। पाश्चात्य साहित्य में तो हमें गुण और प्रभाव की दृष्टि से ही वर्गीकरण मिलता है किन्तु भारतीय पद्धति में तो हँसने की क्रिया के भेद और उपभेद मिलते हैं समाज में जब तक आलम्बन के प्रति का करुणा के भाव जाग्रत न हो तब तक लक्ष्य-प्राप्ति असंभव हो जाती है।

व्यंग्य (सैटायर)

हास्य में सहानुभूति होती है क्योंकि हास्य का हृदय से घनिष्ठ संबंध है। जिस हास्य में सहानुभूति की मात्रा नहीं होती और घृणा आदि सहानुभूति विरोधी भावों की छाया पड़ती है उसे व्यंग्य कहते हैं। व्यंग्य विरोध अथवा घृणा प्रदर्शित करने का एक अस्त्र है। व्यंग्य में हृदय की सहानुभूति का लेशमात्र भी स्पर्श न होने के कारण हास्य का उत्पन्न होना असंभव-सा ही है। इस हँसी का स्थान झूरता में ही होता है, हँसने में नहीं। फिर भी इसमें हास्य का समावेश होने के कारण उसे हास्य के भेदों के अन्तर्गत रखा गया है। व्यंग्य किसी संस्था, समाज, व्यक्ति अथवा समूह की दुर्बलताओं तथा अव-गुणों का उद्घाटन कर उस पर आक्षेप करता है। हास्य का ध्येय होता है, केवल हँसना मात्र, किन्तु व्यंग्य का लक्ष्य किसी वस्तु विशेष का विरोध करना भी है।

ए. निकाल का कथन है कि 'व्यंग्य में भौतिकता के प्रति आक्रोश होता है। इसमें दया, करुणा, उदारता के लिए गुंजाइश नहीं होती। मनुष्य की शारीरिक असम्बद्धता एवं सामाजिक असम्बद्धता पर यह निर्दयता से प्रहार करता है। व्यंग्य की भाषा में गुदगुदी कम विकटता अधिक रहती है।'

प्रो० जगदीश पाण्डे ने अपनी पुस्तक 'हास्य के सिद्धान्त' में व्यंग्य के विषय में इस प्रकार कहा है कि 'व्यंग्य के लिए यथार्थ ही यथेष्ट विषय है। पर जहाँ यथार्थ के फेर में पढ़ कर लोग रत्नालाप व्योरो को जुटाने में ही ऐतिहासिक साधुता का पाण्डित्य प्रदर्शन करने में ही रह जाते हैं वहाँ आलम्बना का हम परिचित पाकर निश्चय तो समझ लेते हैं पर हँस नहीं पाते' ।

मैरीडिय का वचन है कि 'यदि आप हास्यास्पद का इतना मजाव उड़ाते हैं कि उसमें आपकी दयालुता समाप्त हो जाए तो आपका हास्य व्यंग्य की कोर्ट में आ जाएगा। 'मैरीडिय ने व्यंग्यकार की परिभाषा करते हुए लिखा है कि 'व्यंग्यकार एक सामाजिक ठेकेदार होता है, बहुधा यह एक सामाजिक सफाई करने वाला है जिसका काम गन्दगी के ढेर को साफ करना होता है।

वस्तुतः व्यंग्य रुढ़ियुक्त परम्पराओं तथा सामाजिक कुरीतियों एवं व्यवहारों को हेप अथवा हास्यास्पद रूप में रखने की ही चेष्टा करता है। हिन्दी काव्य साहित्य में व्यंग्य का प्रयोग अधिक किया गया है। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र जी का व्यंग्य सामाजिक तथा धार्मिक है। 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति', 'अधेर नगरी' इन दोनों नाटकों में सामाजिक तथा राजनैतिक रुढ़ियों पर व्यंग्य किया गया है।

व्यंग्य में जिस प्रकार घृणा का स्थान होता है उसी प्रकार हास्य की छाया भी हो सकती है। विन्तु प्रसाद जी के व्यंग्य में अनेक स्थानों पर तो हास्योत्पादन होता ही नहीं है। कभी कभी तो उनका व्यंग्य अत्यन्त चुटीला तथा मार्मिक होता है और कभी पूर्णतया असफल भी हो जाता है। उनके 'विशाख' नामक नाटक में महापिंगल का व्यंग्य बहुत ही चुटीला तथा भाव-गर्भित है। उसी प्रकार श्री जी० पी० धीवास्तव ने भी 'उल्टे फेर' नाटक में खूब व्यंग्य के उदाहरण प्रस्तुत किये हैं। उदाहरणार्थ—

चिरागअली—लाओ इस बात पर सुकराना।

रामदेव—अब हज़ूर फाँसी की सजा होइगे, अउर ऊपर से सुकराना देई ?

चिरागअली—हाँ हाँ, फाँसी की सजा हुई हमारी बदौलत इसको घनीमत जानो। अगर इतनी कोशिश न करते तो न जाने क्या हो जाता। समझे ? लाओ सुकराना।

उपर्युक्त उद्धरण से यह स्पष्ट होता है कि व्यंग्य को लेकर अनेक प्रकार की भूल-साओ का उदघाटन भी होता है। व्यंग्य हमें दो भेदों में मिलता है—एक व्यंग्य तो यह है कि जो मोठी चुटकियों के रूप में नाटकों में मिलता है और दूसरा जो विपाक्त वाण की भाँति हृदयभेदी होता है। हमारे साहित्य में व्यंग्य का प्रयोग बहुधा सोद्देश्य किया

गया है। व्यंग्य का मुख्य उद्देश्य है सामाजिक, धार्मिक तथा राजनीतिक। साधारण शब्दों में जिन्हें हम कुरीतियाँ कहते हैं, उनका भी सुधार करना है।

वाग्वैदग्ध : विट :

वाग्वैदग्ध भी हास्य का प्रमुख भेद है। जिस प्रकार अलंकार का प्रयोग करने से काव्य की सुन्दरता बढ़ जाती है उसी प्रकार वैदग्ध के प्रयोग से हास्य की चमत्कारिता बढ़ जाती है। वैदग्ध शब्द, विकार की अभिव्यक्ति की एक विशिष्ट कलापूर्ण तथा मन को आकृष्ट करने वाली एवं आनन्द प्रदान करने की एक प्रणाली है। वाग्वैदग्धता कभी स्वतन्त्र रूप में नहीं रहती है क्योंकि कभी तो यह विचारों पर अवलम्बित रहती है और कभी शब्दों पर आश्रित रहती है।

अरस्तू के अनुसार जिन 'चटकोले शब्द प्रबन्धों' की लोग बहुत प्रशंसा करते हैं, वे अनुभवी और चतुर मनुष्यों के रचे हुए होते हैं और मुख्यतः साधर्म्य, वैधर्म्य, विशद स्वभाव वर्णन आदि के कारण उत्पन्न होते हैं।^१

एडिसन ने 'सिक्स पेपर्स आन विट' नामक लेखमाला में वाग्वैदग्ध (विट) तथा हास्य (ह्यूमर) का अलग से वर्णन नहीं किया तथापि इनका मत है कि वाग्वैदग्ध (विट) और हास्य (ह्यूमर) दोनों एक नहीं हैं, एक दूसरे से भिन्न हैं। इन दोनों में परस्पर कुछ विशिष्ट सम्बन्ध अवश्य है। ये प्रायः एक दूसरे पर अवलम्बित रहते हैं। इनका कथन है कि 'परिहास' या विनोद के श्रेष्ठ घराने का मूल पुरुष 'सत्य' है। सत्य को दोमनाथ नामक लड़का हुआ। 'उक्तिचमत्कार' ने अपने वंश की 'आनन्दी' नामक लड़की से विवाह किया। इस दम्पति से 'विनोद' नामक पुत्र-रत्न उत्पन्न हुआ। 'विनोद' का जन्म भिन्न-भिन्न स्वभावां के माता-पिता से हुआ था। इसलिए उसका स्वभाव भी विलक्षण हो गया है। कभी वह देखने में गम्भीर, कभी चंचल और कभी विलासी जान पड़ता है। लेकिन उसमें विशेषतः उसकी माता के स्वभाव का ही अधिक अंश आया है, इसलिए वह स्वयं चाहे जिस वृत्ति में रहे दूसरे को वह बिना हँसाए नहीं रहता^२।

इस छोटे से रूपक का आशय यह है कि वाग्वैदग्ध (विट) में सत्य और प्रौढ़ अर्थ होना चाहिए। एडिसन ने वाग्वैदग्ध (विट) की व्याख्या करते हुए लिखा है कि 'पदार्थों के जिस सम्बन्ध-दर्शन में पाठकों या श्रोताओं में प्रसन्नता और आश्चर्य या चमत्कृति उत्पन्न हो और उसमें भी विशेषतः चमत्कृति जान पड़े, उसे वाग्वैदग्ध (विट) कहते हैं।^३

१—हिन्दी साहित्य में हास्यरस—डा० नरसानेलाल चतुर्वेदी—पृ० ३६

२—हास्य-रस रूपान्तरक—रामचन्द्र वर्मा—दूसरा संस्करण, पृ० ८७

३—हास्य रस रूपान्तरक—रामचन्द्र वर्मा—दूसरा संस्करण, पृ० ८

हास्यकारों ने वाग्वैदग्ध्य को दो भागों में विभक्त किया है—

(१) चमत्कार वैदग्ध्य

(२) रसात्मक वैदग्ध्य

चमत्कार वैदग्ध्य में शब्द या वाक्य के प्रयोग की पटुता या विचारा का आरोप है। प्रयोगपटुता जब जीवन में कोई ऐसी परिस्थिति उपस्थित करती है जिसमें भाव विचारण की क्षमता हो तो उक्ति का गुण रसात्मक हो जाता है। 'वाग्वैदग्ध्य' की एक विशिष्टता उसकी सामाजिकता है। हास्य तथा हास्य के विपरीत इसमें तीन पात्रों की आवश्यकता होती है।

(१) जिसके द्वारा प्रयोग किया जाय।

(२) जिसके लिए प्रयोग हो।

(३) जिसके लिए मुना जाए।^१

यह हास्य का अत्यन्त कलापूर्ण तथा उत्कृष्ट अंग है। वैदग्ध्य का प्रयोग शैली तथा भाषा पर पूर्ण अधिकार की अपेक्षा रखता है।

मुख्यतः 'शब्द-वैदग्ध्य' ध्वनि के आश्रित रहता है। पहले इसमें शब्द अपने निश्चित अर्थ को सूचित करता है और दूसरी बार वह उस शब्द को विभक्तकर नया अर्थ प्रकट करता है। दोनों भिन्न अर्थ-वैदग्ध्य तथा हास्य के कारण ही होते हैं।

वैदग्ध्य का प्रयोग अर्थ और शब्द दोनों में होता है। अतः अलंकार की भाँति उसमें भी अर्थ वैदग्ध्य और शब्द वैदग्ध्य के दो भेद किए जा सकते हैं। भारतीय साहित्य में नाट्य की नभज वृत्ति के अन्तर्गत वैदग्ध्य की सत्ता पर भी प्रकाश डाला गया है।

वक्रोक्ति (आइरनी)—

वक्रोक्ति से यहाँ हमारा तात्पर्य कुन्तल की वक्रीकृता उक्ति से मिलता है। जब हम वाक्य एक अर्थ में कहे और उसका अर्थ दूसरा निकले, तो उसे वक्रोक्ति कहते हैं। यह बहुत तीव्र होती है।

मेरोडिय ने अपनी पुस्तक 'दी आइडिया आफ कामेडी' में वक्रोक्ति की परिभाषा इस प्रकार बनाई है—'यदि हास्यरस पर सीधा व्यंग्यवाण न छोड़े बरन् उसे ऐसा उभेठ दें तथा कराह निकलवा दें और प्यार के आवरण में उसे डक मारें जिससे वह अन्तर्द्वन्द्व में पड़ जाए कि वास्तव में किसी ने उस पर प्रहार किया है अथवा नहीं, तब आप वक्रोक्ति का प्रयोग कर रहे हैं। मेरोडिय ने इसको और भी स्पष्ट रूप से बताया है। उनका कथन है कि वक्रोक्तिकार जो कुछ लिखेगा अपनी मानसिक प्रवृत्ति से लिखेगा।

वक्रोक्ति व्यंग्य का हास्य है, यह 'स्विफ्ट' (Swift) की भाँति कठोरतम भी हो सकता है जिसमें साथ में नैतिक लक्ष्य भी हो और 'गिबन' (Gibbon) की भाँति गम्भीर भी हो सकता है जो द्वेषपूर्ण हो । एक वक्रोक्ति वह है जो ऊपर से स्पष्ट दिखालाई पड़ती है और दूसरी वह है जिसके उद्देश्य में तिरस्कार की भावना होती है । जो व्यंग्यात्मक उद्देश्य में असफल हो गई है तथा जिसमें भ्रम के खजाने हैं ।'

ए० निकाल ने इसकी परिभाषा इस प्रकार कही है कि 'जिस वस्तु में हम विश्वास नहीं करते उसमें विश्वास दिखाते हैं तथा हास्य में जिस वस्तु में हम वास्तव में विश्वास करते हैं उसमें अविश्वास दिखाते हैं । वक्रोक्ति का कार्य है फूल में कीट बन कर पहुँचना ।

बर्गसां ने अपनी पुस्तक 'लापटर' में आइरनी की परिभाषा इस प्रकार कही है कि 'कभी कभी हम यह कहते हैं कि यह होना चाहिये और दिखाते भी हैं कि जो कुछ किया जा रहा है उसमें हमारा विश्वास भी है, वहाँ वक्रोक्ति होती है । वक्रोक्ति में हमको ऊपर से ऊँचे उद्देश्य की भलाई दिखाने का बहाना करना पड़ता है, इस प्रकार वक्रोक्ति अन्दर से इतनी तीव्र हो सकती है कि हमें मालूम पड़े कि वह शक्तिशाली वक्तव्य है ।'

प्रो० जगदीश पाण्डे ने 'हास्य के सिद्धान्त' में वक्रोक्ति के भेद इस प्रकार बतलाए हैं :—

- (१) आधार के तिरोभाव
- (२) विरोधाभास
- (३) व्याजनिन्दा
- (४) व्याजस्तुति
- (५) असंगति
- (६) द्विविधा
- (७) प्रत्यावर्तन
- (८) ध्रुव विपर्यय व्यंग्य
- (९) पृष्ठाघात की वक्रोक्ति
- (१०) अभिन्न हेतुक विभिन्नता, तुक विभिन्नता
- (११) निच की साधु स्तुति ।

वक्रोक्तिकार भी धनुष की भाँति झूठी नम्रता में झुककर तीर की तरह चोट करता है । इसमें स्तुति तथा निन्दा दोनों झूठी होती है । स्तुति, निन्दा तथा वक्रोक्ति में भेद ध्वनि का है, काकु का है । ध्वनि में ही अर्थ गूढ़ रहता है । वक्रोक्ति तथा सच्ची स्तुति या निन्दा में वही साम्य है जो कोयल और कौवे में है, वक्रोक्ति का सच मानना

विश्वासघात का आखेट बनना है ।^१

भारतेन्दु जी के नाटको में हमे आइरनी के अनेक उदाहरण मिलते है जैसे 'अन्धेर नगरी' का एक उदाहरण देखिए : 'कुजड़िन—जैमे काजी वैसे पाजी । रैयत राजी टके सेर भाजी । ले हिन्दुस्तान का मेवा फूट और वैर ।'^२

'विषस्य विषमोषधम्' मे एक वक्रोक्ति का उदाहरण देखिए :

'साढे सत्रह सौ के सन् में जब आरकाट मे बलाइव किले में बन्द था तो हिन्दु-स्तानियों ने कहा कि रसद घट गई सिर्फ चावल है सो गोरे खाय हम लोंग माड पीकर रहेंगे ।'^३

वक्रोक्ति को मधुमक्खी कह सकते है क्योंकि इसका प्रभाव मधुमक्खी के डंक-सा ही तीव्र होता है । इसी कारण वक्रोक्ति को उपमा मधुमक्खी से की है ।

परिहास : पैरोडी :

पैरोडी अंग्रेजी का शब्द है । इसे हिन्दी में परिहास कहते है । यह एक हास्य-पूर्ण कला है । परिहास हमारे जीवन की यातना को उच्छ्वास मे परिणत कर उसे मुस्कान से अनुरजित कर देती है, जीवन-सागर को पार करने के लिए हमारे हाथ में पतवार देती है, तथा मानवता को जाग्रत कर जीवन से पूर्ण आनन्द लेने का आग्रह करती है । जिस प्रकार अस्त होता हुआ सूर्य हमें दिवस के अवसान की ओर संकेत करता है किन्तु साथ ही चन्द्रिका को फूटती हुई किरणों का भी बोध कराता है, इसी प्रकार परिहास मेघाच्छन्न आकाश के तले चन्द्रिका की चादनी का बोध कर हमारे जीवन को हर्ष तथा उत्साह प्रदान करता है ।

डा० रामकुमार वर्मा ने अपनी पुस्तक 'रिमकिम' की भूमिका मे पैरोडी की परिभाषा इस प्रकार की है—'परिहास' (पैरोडी) उदात्त मनोभाव को अनुदात्त संदर्भ से जोड़ कर हास्य को उत्पन्न करना ।^४

आर्थर सिम्स नामक एक विद्वान ने लिखा है कि मूल के प्रति प्रेम तथा आदर में कमी नहीं आनी चाहिए । प्रशंसा तथा हास्य पैरोडी की जान है ।^५

कुछ विद्वानों का कथन है कि यह पक्ष तथा गद्य दोनों की हो सकती है । वास्तव मे यह पद्याभाग में ही अधिक सफल दिखाई पड़ती है । सर आर्थर क्युलियर क्वेट ने

१—हास्य के सिद्धान्त तथा मानस में हास्य—प्रो० जगदीश पाण्डे, पृ० ६२

२—भारतेन्दु नाटिकावली—पृ० ६९०

३—विषस्य विषमोषधम्—भारतेन्दु हरिश्चन्द्र—पृ० ४५

४—डा० रामकुमार वर्मा—'रिमकिम'—चतुर्थ संस्करण १९६४, पृ० १२

५—हिन्दी साहित्य में हास्य रस—डा० बरसाने लाल चतुर्वेदी—पृ० ४६

एक स्थान में कहा है 'पैरोडी का सम्बन्ध कविता और विशेषत उच्च कविता से है।'

शाब्दिक पैरोडी अत्यन्त सरल होती है जो शब्दों या पक्तियों के परिवर्तन द्वारा की जाती है जिससे मूल रूप उसका नष्ट न हो और भिन्न अर्थ प्रकट हो। शैली की पैरोडी उच्च प्रकार की होती है। इस प्रकार से तीन प्रकार की पैरोडी हो सकती है—

१—आकार प्रकार सम्बन्धी पैरोडी

२—शाब्दिक पैरोडी

३—भावना सम्बन्धी पैरोडी

पैरोडी द्वारा कवियों की तुकबन्दी की खिल्ली उड़ाई जाती है और यह अनजाने में ही लेखक को ज्ञात कराती है कि उसकी शैली में क्या क्या दुर्बलताएँ तथा त्रुटियाँ हैं। इस भाँति उसकी शैली को कोरी कल्पना से वचित करती है। साहित्यिक शिथिलता से मुक्त करने के लिए एक प्रकार से पैरोडी साधक रूप में प्रयाग में लाई जाती है। पैरोडी में विशेष रूप से एक प्रकार की शैली तथा लेखक की हास्यास्पद त्रुटियाँ होती हैं जो कि भावों को परिहास में परिणत कर देती हैं। डा० रामकुमार वर्मा द्वारा रचित 'आँखों का आकाश' नामक नाटक पैरोडी का सुन्दर उदाहरण है।

पैरोडी द्वारा हम समाज में फैली बुराइयों को भी दूर कर सकते हैं क्योंकि हास्य इसका अस्त्र है। कभी-कभी गम्भीर विषय में ऐसी हास्यास्पद समस्याएँ प्रकट हो जाती हैं जो समाज से सम्बन्धित होती हैं। इस प्रकार पैरोडी का सामाजिक पहलू भी है।

राधाचरण गोस्वामी ने अपने पत्र 'भारतेन्दु' में एक पैरोडी लिखी। उसका उदाहरण यह है—

'आज हरि हाई बोर्ट सिघारे।

पुरी द्वारिका मध्य सुधर्मा सभा मनो पग धारे।

परम भक्त साहब नोटिस को निज कर दर्शन दीनो।

बहुत दिनन को ताप आपने पाप सहित हरि लीन।

आगत समै सुरेन्द्र नाथ को कारागार पठायो।

को कहि सकै विचार विवेचन यह मूरख मन मोरो।

सूरदास जमुदा को नन्दा जो कुछ करे सो थोरो ॥'^१

प्रहसन (फार्स)—

हिन्दी साहित्य में प्रहसनो का आरम्भ भारतेन्दु युग से होता है। 'अन्धेर नगरी' तथा 'वैदिको हिंसा हिंसा न भवति' भारतेन्दु जी के प्रमुख प्रहसन हैं। साहित्य में दो

प्रकार के नाटक माने जाते हैं—

१—मुखान्त नाटक

२—सुखान्त नाटक

मुखान्त नाटक में हास्य का गुट रहता है जो कि कामेडी के अन्तर्गत माना जाता है। आधुनिक युग में तो ट्रेजीकामेडी भी लिखी जा रही है।

मेरीडिय ने कामेडी के उद्गम के विषय में लिखा है कि 'प्रहसन का कलाओं में कभी उच्च स्थान नहीं था। प्रारम्भ में यह नाटकों में नीची वस्तु थी जिसमें अविकसित सम्यता की प्रबल अभिव्यक्ति मिलती थी। इन्होंने भाव को प्रहसन की आत्मा माना है। प्रहसन के लिए वास्तविक समार का ज्ञान अत्यन्त आवश्यक है।'^१

मेरीडिय की भाँति बर्गसा ने भी कामेडी के विषय में वर्णन किया है—'प्रहसन में हमारे जाने पहचाने चरित्रों का ही चित्रण होता है। साम्य का इसमें सदैव ध्यान रखा जाता है। यह विभिन्न प्रकार के वर्गों को हमारे सम्मुख रखता है। कभी कभी नये वर्गों का सृजन भी इसमें किया जाता है, इस भाँति इसमें अन्य कलाओं से विभिन्नता स्पष्ट प्रतीत होती है।'^२

भारतेन्दु जी ने अपनी नाटिकावली में भारतीय नाट्यशास्त्र के आधार पर प्रहसन की परिभाषा इस प्रकार दी है—'हास्य रस का मुख्य खेल राजा वा धनी व ब्राह्मण वा धूर्त कोई हो। इसमें अनेक पात्रों का समावेश होता है। यद्यपि प्राचीन रीति से इसमें एक ही अंक होना चाहिए किन्तु अनेक दृश्य किये बिना नहीं लिखे जाते।'^३

प्रहसन लिखने का उद्देश्य मनोरंजन भी है और धर्म के नाम पर पाखण्ड का मूलोच्छेदन भी। काने को भी 'काना' कहने से काम नहीं बनता। वह तो बुरा भी मानता है। इसलिए समाज की बुराई को यदि केवल 'बुरा' मान कह कर उससे आशा की जाए कि समाज उस बुराई को दूर कर देगा, तो यह व्यर्थ है। व्यंग्य और वक्रता द्वारा इस प्रकार की बुराई को प्रकट करना एक प्रकार की कला है और बहुत ही उच्च कला है। इसमें साँप भी मर जाता है, लकड़ी भी नहीं दूटती।'^४

ए. निकाल जो कामेडी के विद्वान माने जाते हैं, इनका कथन है कि प्रहसन में चार प्रकार की हास्य अभिव्यक्ति होती है। हास्यास्पद का आधार केवल एक हास्य तत्व ही नहीं होता बल्कि इनका ऐसा सम्मिश्रण होता है कि उनको अलग-अलग करना

१. दी आइडिया आफ कामेडी बाई मेरीडिय, पेज नं० ११

२. लाफ्टर-देनरी बर्गसा—पे० न० १६३

३. भारतेन्दु नाटिकावली—पृ० ७९३

४. हिन्दी नाटकों का इतिहास—डाक्टर सोमनाथ गुप्त, पृ० ५३

कठिन होता है। प्रहसन का हास्य एक आवश्यक गुण है यद्यपि प्रहसन एक मात्र हास्य पर ही अवलम्बित नहीं रहता। इसमें व्यंग्य तथा हास्य का पुट रहता है।^१ निवाल ने प्रहसन के सन्दर्भ में कामेडी के निम्न भेद किए हैं —

- (१) प्रहसन (फार्स)
- (२) व्यंग्य प्रधान प्रहसन (कामेडी आफ सेटायर)
- (३) शृङ्गार रस प्रधान (दो कामेडी आफ रामान)
- (४) कोमलता प्रधान प्रहसन (जेन्टिल कामेडी)
- (५) भावुकता प्रधान प्रहसन (सेन्टीमेंटल कामेडी)
- (६) यचन विदग्धता प्रधान प्रहसन (कामेडी आफ विट)
- (७) अन्तर्द्वन्द्व प्रधान प्रहसन (दो कामेडी आफ इन्ट्रोग्स)
- (८) करणरस प्रधान प्रहसन (ट्रेजी-कामेडी)^२

प्रहसन तथा व्यंग्य में अन्तर बताते हुए मेरीडिय ने लिखा है 'व्यंग्य किसी के मुँह अथवा पीठ पर धाव के समान है, प्रहसन एक मलहम है। उसका हास्य व्यक्तिगत नहीं होता, उसमें असाधारण नम्रता हाती है जो अधिक से अधिक एक मुस्कान भर ला देती है। प्रहसन का हास्य बाह्य हास्य होता है चूँकि बुद्धि से इसका संचारण होता है—इसीलिए इसे मस्तिष्क का हास्य कहा जाता है'^३।

प्रहसन के द्वारा मानव में सामाजिक भावना उत्पन्न हाती है अर्थात् वह समाज के उत्तरदायित्वों को समझने लगता है और पूर्णरूपण समाज के बनाए हुए नियमों का पालन करने लगता है। इसके द्वारा मानसिक थकान दूर हाती है तथा अहं को भावना मिट जाती है। मानव के स्वभाव में कामलता आती है और आशा का संचार हाता है।

प्रहसन के अन्तर्गत, वेदग्ध विट, हास्य (ह्यूमर) तथा भ्रान्त (नानसेन्स) तीनों का प्रयोग किया जाता है। हास्य का क्षेत्र अवस्था, कार्य और चरित्र है, इन्हीं के द्वारा प्रहसन हास्य की वस्तु का प्रकाश में लाता है। कामेडी का हास्य सावर्जनिक तथा अवैयक्तिक एवं शिष्ट होता है।

श्री वदरीनाथ भट्ट द्वारा रचित 'लवट घोषा' नामक प्रहसन का एक उदाहरण देखिए—

'कल घर के हिसाब में डेढ़ आने का मूल रह गयो थी। इस पर एडिटर और एडिटराइन में झगडा हुआ। एडिटराइन ने असाधारण गालियाँ दी जिनका बाई मतलब

१. एन इयटोउकशान दू ड्रामाटिक थ्योरी—ए. निमान पेन न० १५८

२—लाफ्टर—डैनरो वर्गमा, पेज न० १६३

नहीं था। एक अपठ औरत से जुवान की लड़ाई में हार जाने से उन्हें अपने ऊपर लज्जा और क्रोध आया इसलिए घर से असहयोग कर बाहर टहल रहे हैं कि कौंसिल के उम्मेदवार मतलब सहाय उन्हें घेरते हैं^१ ।'

इस वर्णन में हमें हंसी की सामग्री मिलती है। अपना राग अलापने के कारण तथा एडिटर की भ्रूल्लहट के कारण ऐसी स्थिति होती है कि दर्शक भी जो खोल कर हंस पड़ते हैं।

भ्रान्त हास्य के विषय में इस बात की ओर विशेष ध्यान देना चाहिए कि हास्य के विपरीत भ्रान्त हास्य में हास्यास्पद पात्र को उपहासास्पद होने का ज्ञान नहीं होना चाहिए। यदि उसे ज्ञान हो जाएगा या दर्शकों को इसका ज्ञान हो जाएगा तो हंसी उत्पन्न नहीं होगी। प्रत्युत हास्य के अभाव में घृणा या अनुकम्पा उत्पन्न हो जाएगी। प्रहसनी में तो हास्यास्पद पात्र को उपहासास्पद होने का ज्ञान होना ही नहीं चाहिए। 'घोषाबसन्त' में बदरीनाथ भट्ट ने इस बात की ओर विशेष रूप से ध्यान दिया है। अपनी प्रशंसा में घोषाबसन्त जिन्हें उनके मित्रों ने 'शिकारपुरी' का उपनाम दिया है, कहते हैं—

'छाट के पाये से चुटिया बाँध-बाँध कर रात रात भर पड़ा, तब कहीं इण्टर-मीडिएट पास हुआ। और कहा गया था कि ससार के इतिहास में तुम जिसे सबसे बड़ा आदमी समझते हो उस पर निबन्ध लिखो। मैंने अपने दाबू जी पर लिख दिया जिससे मुझे सेकण्ड डिवीजन मिला यद्यपि वह पटवारी है^२ ।'

फल के छिलको के बारे में वर्मा जी के शब्दों में भट्ट जी कहते हैं—'गूदा नहीं तो सुगन्ध तो बाकी है, पेंक कैसे दूँगा। मैंने तो सुगन्ध समेत के पैसे दिये थे। मेरे पैसे कोई मुफ्त के थे^३ ।'

घोषा बसन्त शिकारपुरी के नाम से बड़ी-बड़ी बातें करते हैं और दर्शकों को हँसाते हैं। जनता उनको हास्यास्पद समझती है क्योंकि उन्हें इस बात का ध्यान नहीं रहता। भ्रान्त हास्य के लिए अज्ञानता अनिवार्य है।

भारतीय तथा पारचात्य विद्वानों के दृष्टिकोण का तुलनात्मक अध्ययन :—

पाश्चात्य तथा भारतीय विद्वानों के हास्य भेदों को देख कर यह स्पष्ट हो जाता है कि भारतीय विद्वानों ने हास्य के जो भेद किए हैं वे अत्यन्त सूक्ष्म एवं शारीरिक

१—सबड़घोषों—बदरीनाथ भट्ट—पृ० ७४

२—सबड़घोषों—बदरीनाथ भट्ट—पृ० ८०

३—बही—बही—पृ० ८३

आधार पर किए हैं। किन्तु प्रेरक मनोवृत्तियों के अनुकूल हास्य की भावना का विश्लेषण हमारे साहित्य में नहीं किया है। भारतीय साहित्य में विद्वपक ही हास्य का आलम्बन रहा है। यही कारण है कि हास्य की भावना बौद्धिक घरातल पर न रह सकी। पश्चिमी विद्वानों ने गुण, उद्देश्य एवं उपकरण पर आधारित ही हास्य का विभाजन किया है।
व्यंग्य : सैटायर : वक्रोक्ति : आइरनी, : विदग्धता : विट : हास्य : ह्यूमर : प्रहसन : फार्स : आदि।

हास्य की विशेषता उसकी निर्मलता है और व्यंग्य सदा सोद्देश्य होता है। उपहास के द्वारा ताड़ना ही उसका कार्य होता है। वक्रोक्ति में चुभन तथा कटुता होती है। वाग्वैद्य सदा बुद्धि के चमत्कार पर ही अवलम्बित रहना है, हास्य तो कटुता आदि से पूर्य होता है। हमारे आचार्यों ने इन भेदों को पूर्य नहीं माना है। बल्कि हास्य के चारों ओर ही सब भेदों को लता की भाँति लिपटा दिया है। जितना उच्च तथा स्पष्ट हास्य हमें पाश्चात्य साहित्य में मिलता है, उतना भारतीय साहित्य में नहीं मिलता है, यदि दिखाई भी पड़ता है तो स्थूल दृष्टिकोण है। हिन्दी साहित्य में हास्य के नाम पर व्यंग्य का प्रयोग अधिक होता है। उसका उद्देश्य भी किसी न किसी प्रकार की सुधार भावना के रूप में रहता है। किन्तु अब साहित्यकार शिष्ट हास्य का नाटकों में प्रयोग करने का अधिक प्रयत्न कर रहे हैं।

रस का विवेचन हमारे साहित्य में अभिनय की दृष्टि से किया गया है। हास्य का आधार जो हम शारीरिक प्रक्रियाओं से पाते हैं उसका मूल कारण नाट्य शास्त्र के नियम ही है जिसमें अभिनय की सदैव प्रमुखता रहती है। पाश्चात्य विद्वानों के वर्गीकरण का आधार अभिनय नहीं है तथा न ही हास्य का विश्लेषण नाट्य शास्त्र के नियमों पर हुआ है। हास्य का सम्बन्ध चरित्र, घटना एवं कार्य से ही होता है। उपर्युक्त बातों पर ध्यान देते हुए भारतीय तथा पश्चिमी विद्वानों के हास्य के विभाजन में हमें स्पष्ट भिन्नता ज्ञात होती है।

भारतीय नाट्य विधान में रस की आवश्यकता—

भारतीय वाङ्मय में साहित्य शताब्दियों से भिन्न शैलियों में लिखा जाता रहा है। इन शैलियों में विविध प्रकार के काव्य रूपों का समावेश हुआ है। ये काव्य रूप कवियों की अथवा प्रतिभाशाली लेखकों की प्रतिभा के आधार पर जीवन का चरित्र खींचने में समर्थ हुए हैं। यह जीवन उदात्त जीवन है, जिसमें समाजगत नैतिकता आरम्भ से अत तक ओतप्रोत रही है। आचार्यों ने काव्य में रस को महत्व दिया है।

रस साहित्य का प्राण माना गया है। रस रहित काव्य का कोई मूल्य नहीं है। आचार्य भरत का कथन है कि रस के बिना किसी अर्थ की प्रवृत्ति भी नहीं होती है।

‘नहि रसादते काश्चिदर्थं प्रवर्तत’^१ । अग्निपुराण के लेखक व्यास जी ने यह स्पष्ट रूप से कहा है कि रस काव्य का प्राण है—‘वागैदम्य प्रधानेऽपि रस स्यात् जीवनम्’^२ रसवादिया में ही रस की प्रतिष्ठा नहीं रही है किन्तु वक्रोक्तिवादियों, अलंकारवादियों एवं रीतिवादियों आदि में भी अप्रत्यक्ष तथा प्रत्यक्ष रूप में रस की प्रधानता रही है ।

यद्यपि भामह रस विरोधी आचार्य थे फिर भी उन्होंने ‘भुवन लोक स्वभावेन रसैश्च सकलैः पृथक्’ लिखकर रस की अनिवार्यता को स्वीकार किया । इन्होंने रस का अन्तर्भाव रसवद अलंकार म करके अप्रत्यक्ष रूप से रस को मान्यता प्रदान की है । दण्डी भी रस विरोधी आचार्य थे, किन्तु उन्होंने रस के प्रति अपनी आस्था प्रकट करते हुए स्पष्ट रूप में लिखा है ‘कामे सर्वोपलकारो रस अर्थे निवि उच्यते ।’^३ आचार्य हर्ष ने भी काव्य में रस की अनिवार्यता बताई है ‘तस्मात् कर्तव्य यत्नेन महीपसा रसेर्मुत्तमम् ।’^४ आचार्य वामन ने भी ‘दीप्ति रसत्व कांति’ कह कर गुणों के अन्तर्गत रस का समावेश करने की चेष्टा की है ।

ध्वनिकार आनन्दवर्धन ने रस को ध्वनि का अंग माना है । कौचवध वाले प्रसिद्ध पद्योक्त में उन्होंने करुण रस की व्यञ्जना के कारण उसमें पूर्ण काव्यत्व का स्फुरण माना है । इससे यही ज्ञात होता है कि ध्वनिवादी होने के कारण भी वे रस का अनिवार्य मानते थे । वक्रोक्ति एवं अलंकार में विश्वास करने वाले आचार्य भोज ने भी रसोक्ति को ही अधिक अनिवार्यता दी है ।

‘वक्रोक्तिश्च रसोक्तिश्च स्वभावोक्ति वाङ्मय

सर्वासु ग्राहिणी तासु रसोक्तिः प्रतिजानीते ।’^५

आचार्य की काव्य परिभाषाओं द्वारा हमें काव्य में रस की अनिवार्यता तथा उसकी महत्ता के विषय में स्पष्ट रूप से ज्ञात हो जाता है । वामन भट्ट ने ‘रसोक्ते’ तथा जयदेव ने ‘रसनिर्णय’ और भरतमुनि ने ‘बहुकृत रस मार्ग’ काव्य में लिखकर अप्रत्यक्ष तथा प्रत्यक्ष रूप से रस की अनिवार्यता स्वीकार की है । मम्मट तथा विश्वनाथ और जगन्नाथ आदि सभी आचार्यों ने रस की महत्ता को स्वीकार किया है । काव्य की परा-काष्ठा साधारणीकरण से भी स्पष्ट होती है क्यावि साधारणीकरण ही रस की भूमिका है । अतः रस काव्य का अनिवार्य उपादान सिद्ध होता है ।

१—नाट्यशास्त्र—भरतमुनि—पृ० २०८, अ० ६

२—अग्निपुराण—व्यासजी ३३७ । ३३, पृ० २०४

३—नाट्यशास्त्र—भरतमुनि—पृ० २०३, २०४

४—वही वही पृ० २०३, २०४

५—शास्त्रीय समाप्ता के सिद्धान्त—डा० गाबिन्द त्रिगुणायत—पृ० १-३

आचार्य भरत का कथन है 'विभावानुभाव व्यभिचारिमयोगात् रस निष्पत्ति'¹ अर्थात् विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी भावों के संयोग में ही रस की निष्पत्ति होती है। अग्निपुराण के अनुसार चार प्रमुख रस माने गए हैं शृंगार, रौद्र, वीर एवं वीभत्स आदि। इन चारों के द्वारा ही अन्य रसों की उत्पत्ति होती है। शृंगार से हास्य, वीर से अद्भुत, वीभत्स से भयानक और रौद्र से कर्षण आदि का आविर्भाव हुआ है। आचार्य भरतमुनि ने भी प्रथम चार रस की उत्पत्ति मानी है, शृंगार, वीर, रौद्र तथा वीभत्स आदि। इन्होंने भी शृंगार से ही हास्य की उत्पत्ति बतलाई है। उनका वचन है कि शृंगार रस की अनुकृति हास्य है। सर्वप्रथम दशरूपककार ने शान्तरस को जन्म दिया था और तत्पश्चात् साहित्य दर्पण में वात्सल्य रस का विवेचन मिलता है। इस प्रकार रसों की संख्या दस हो गयी है।

'रस' शब्द का अर्थ लोकोत्तर 'आनन्द' है और रस को ही काव्य की आत्मा कहा गया है। 'रस' का ब्रह्मानन्द सहोदर के नाम में भी सम्बोधित किया जाता है। जब कभी हम सुन्दर काव्य को पढ़ते हैं तो हमारा हृदय अलौकिक आनन्द से भर जाता है और काव्य में जिस प्रकार का वर्णन हुआ है उसी प्रकार के भाव भी हमारे मन में उत्पन्न होते हैं। 'मानस' के उस प्रसंग को जिसमें लक्ष्मण जी के मूर्च्छित होने पर श्री रामचन्द्र जी के विलाप का वर्णन है, हम पढ़ते हैं तो हमारी आँखें छलछला उठती हैं। 'विनय पत्रिका' के उन पदों को पढ़ कर जिनमें तुलसीदास जी के हृदय की प्रगाढ़ भक्ति भरी हुई है, उस भक्ति को देख कर हमारा हृदय भी भक्ति भाव से भर जाता है। अतः रस की अनुभूति के कारण ही हमारे हृदय में इस प्रकार के भाव उत्पन्न होते हैं। काव्य अथवा नाटक वही सुन्दर तथा प्रभावशाली माना जाता है जिसमें रस होता है।

अतः रस नाटक का अनिवार्य सत्व माना जाता है। भारतीय काव्य का लक्ष्य अलौकिक आनन्द है। उसे ही हम रस कहते हैं। नाटकों का प्रमुख उद्देश्य है सामाजिक के हृदय में बीज रूप स्थित भावों को अकुरित करना, जिसमें शृंगारादि रसों में निम्न सामाजिक साधारणोत्कर्षण की अवस्था प्राप्त कर सके। नाटकों के प्रसंग में शान्त रस को छोड़ कर शेष आठ रसों का वर्णन किया गया है। प्रधान दो ही रस माने गए हैं—शृंगार तथा वीर। अन्य रसों की व्यञ्जना गौण रूप में होती है। 'शान्त रस' का प्रयोग नाटकों में इसलिए नहीं किया जाता है कि अभिनेता निर्वेद के कारण शान्तरस का अभिनय नहीं कर पाते, और सामाजिक भी प्रायः इस रस को पाने के लिये तैयार नहीं रहते। इसलिये नाटककार को इस बात का सर्वदा ध्यान रखना पड़ता है कि विरोधी रस असंगत भाव से उत्पन्न न होने पाये।

प्रायः नाटककार रस का उपयोग अपने नाटकों को रोचक बनाने के हेतु करते हैं, इसलिये उसका उपयोग अनिवार्य है। यदि नाटक में रस का प्रयोग हुआ तो परिस्थिति चाहे कष्ट हो अथवा सुखान्त हो, वह बराबर रोचक बनी भी रह सकती है। दर्शक उद्विग्न होकर उस नाटक की समाप्ति के समय की प्रतीक्षा और इच्छा करते हैं। वात यह है कि सामाजिक बीच-बीच में विग्राम चाहते हैं। एक ही प्रकार की मनोवृत्ति में लगे रहने से उन्हें उचाट-सा प्रतीत होने लगता है। इसी कारण पाठकों का ध्यान नाटक की ओर आकृष्ट करने के हेतु यह अत्यन्त आवश्यक है कि रस का प्रयोग नाटक में किया जाए।

यदि नाटकों में रस का प्रयोग न किया गया तो उनमें नीरसता आ जाती है, फिर पाठकों को उतना आनन्द तथा रस प्राप्त नहीं होता है जितना कि रसजनित नाटकों द्वारा प्राप्त होता है। हास्य रस का नाटकों में समावेश होने के कारण पाठकगण आनन्द में डूब जाते हैं। उनका मन उस नाटक को छोड़ने का वद्वापि नहीं करता, उसकी समाप्ति में ही लगे रहते हैं तथा समाप्त करके ही बैठ लेते हैं। यही कारण है कि रसयुक्त नाटक की इतनी महत्ता है। इसीलिए आचार्यों ने रस को नाटक का अनिवार्य तत्त्व माना है और साहित्य में इसकी महत्ता का वर्णन किया है।

वाग्धारा के प्रवाह ने आदि बाल से, आदि स्त्रोत से चल कर अनेक रूप ग्रहण किए हैं। सरस्वती की सौम्य भंगिमा ने कही अलंकारों में रूप दिखाया जिसके चमत्कार पर मतिविस्मित होकर रह गई। कभी धूम्य दृष्टि से वाक्य का आनन्द उठाया और कभी रस की सरिता बहा दी। इस प्रकार अनेक सीढ़ियाँ बन गयीं। इससे यह स्पष्ट है कि साहित्यशास्त्र के उदय की बेला में नाटका में अरुणिमा का रस था और उनमें रसों की प्रधानता थी तथा उनका जीवन ही रस था। इसी से यह ज्ञात होता है रस की अनिवार्यता तथा महत्ता आरम्भ से लेकर अन्त तक है। अतः सामाजिकों का आनन्दित करना नाटका का प्रमुख लक्ष्य रहा है। नाटककार रस को नाटक की आत्मा मान कर अन्य तत्त्वों को उसका अनुवर्ती साधक एवं सहायक मानते हैं।

रसों में हास्य रस —

सब रसों में स्वभावतः हास्य रस अधिक सुखात्मक रस प्रतीत होता है। आचार्य भरत ने हास्य रस की उत्पत्ति शृंगार रस से मानी है और बताया है कि हास्य शृंगार की ही अनुकृति है। 'शृंगारानुकृतिया तु स हास इति सक्षितः।' 'अनुकृति' शब्द का अर्थ है नकल करना अथवा अनुकरण करना, क्योंकि नकल ही हँसी की जड़ है। किसी व्यक्ति की चाल-ढाल, बात-चीत तथा उसकी वेष्टभूषा आदि की नकल की जाती है तो हास्य का प्रादुर्भाव होता है।

यद्यपि शृंगार रस से हास्य की उत्पत्ति बतलाई गई है किन्तु उसका वर्ण शृंगार रस के 'श्यामवर्ण' के विपरीत श्वेत बतलाया गया है, 'सितो हास्य प्रकीर्तित' हास्य के देवता भी शृंगार के देवता विष्णु से भिन्न शैव प्रथम अर्थात् शिवगण है। डा० रामकुमार वर्मा ने भरत मुनि के उक्त सूत्र में कि हास्य रस शृंगार रस से प्रेरणा पाता है अपना मत प्रकट करते हुए कहा है कि हास्य न केवल शृंगार से प्रेरणा पाता है परन्तु जीवन की अनेक परिस्थितियों से बल प्राप्त करता है।

हास्य रस के विषय में दशरूपककार का कथन है कि 'हास्य का कारण अपनी अथवा दूसरे की विचित्र वेशभूषा, चेष्टा, शब्दावली तथा कार्यकलाप है।' ^१ साहित्य दर्पणकार ने भी हास्य रस के सम्बन्ध में अपने मत प्रकट किये हैं कि वाणी चेष्टा तथा आकार आदि की विकृति से हास्य रस का आविर्भाव होता है। ^२ विश्वनाथ तथा धनजय के लक्षणों में केवल यह अन्तर है कि वेशभूषा, चेष्टा, शब्दावली, तथा कार्यकलाप में विचित्रता अपनी भी हो सकती है, तथा दूसरे की भी हो सकती है। वाणी के विकार आदि का भी महत्व दिया गया है और उसे भी हास्य की उत्पत्ति का कारण बताया है। हास्य रस का अपना स्वतन्त्र अस्तित्व है इसका अध्ययन हम दो दृष्टिकोणों से कर सकते हैं, जैसे—

(१) आलम्बन की दृष्टि से

(२) आश्रय की दृष्टि से

आलम्बन की दृष्टि से इसका मूल या अस्तित्व किसी प्रकार की विकृति से है।

'वागादि वैकृताच्चे तो विकासो हास्य इष्यते' ^३—विकृति चाहे किसी उचित में हो या किसी मनुष्य में हो, इसकी विचित्रता चित्त में प्रसन्नता उत्पन्न करती है जो हँसी द्वारा हमारे समक्ष प्रकट होती है। बर्गसाँ महोदय का कथन है कि जब मनुष्य अपनी स्वतन्त्रता से कार्य न कर मशीन की भाँति कार्य करने लगता है वही हास्य का विषय बन जाता है। यह विकृति का एक रूप है। विकृति शब्दों से तथा वेशभूषा एवं चाल-डाल से भी उत्पन्न होती है। नाट्यशास्त्र में कई प्रकार की विकृतियों का उल्लेख हुआ है—

'विपरीतालकारे विकृता चाराकिधान्वेशैश्च

विकृतेरयैविशे वे हँसतीति रस स्मृतो हास्य' ^४ ॥

इसमें अलकारों, आचरणों, नाम, वेश, अर्थविशेष आदि का उल्लेख हुआ है।

१. दशरूपक—धनजय—४ प्रकाश, पृ० ७१

२. साहित्य दर्पण—विश्वनाथ—परिच्छेद ३, पृ० २१४

३. साहित्य दर्पण—विश्वनाथ—३।१७५

४. नाट्य शास्त्र—भरतमुनि—६—४९

हास्य के आश्रय के दृष्टिकोण से इसमें एक प्रकार की श्रेष्ठता के भाव रहते हैं। जहाँ विकृति अनिष्ट की सीमा तक नहीं पहुँचती वही पर वह हास्य बनी जाती है। यदि सीमा का उल्लंघन कर दिया जाए तो वह वरुण रस में परिणत हो जाती है। डा० गुलाबराय के अनुसार 'जब विकृति भयानक स्थिति में रहती है और अनिष्ट की सीमा तक नहीं पहुँचती तब आश्रय को एक प्रकार का सुख होता है और वह हास्य में परिणत हो जाता है। हास्य प्रत्याशित में बिलक्षण एक सुखद वैचित्र्य को उत्पन्न कर हमारी एकान्तता सम्बन्धी ऊब का किसी अन्त में दूर करता है। हास्योक्ति चुटकुला और परिहास-समय अनुकरणों में पिटी हुई लकीर में कुछ हटी हुई बात होती है इसीलिए इनके सुनने से प्रसन्नता होती है।' हास्य रस के द्वारा मानव को आनन्द की प्राप्ति होती है।

हास्य रस का स्थायी भाव :—

हमारे चित्त में जो भाव चिरकाल तक स्थित रहते हैं और जो विभावादि में सम्बन्धित होकर रस में परिणत होने की क्षमता रखते हैं वही स्थायी भाव कहलाते हैं। आचार्य भरत ने नाट्यशास्त्र में स्थायी भाव की परिभाषा इस प्रकार बनलाई है :—

‘यया नाराणा नृपतिः शिष्यना च यया गुरुः ।

एवहि सर्वं भावना भावः स्वाय महानिहः ॥’^१

अर्थात् जैसे मनुष्यों में राजा, शिष्यों में गुरु, वैते ही सब भावों में स्थायी भाव श्रेष्ठ होता है।

हास्य रस या स्थायी भाव हास माना है। साहित्य दर्पणकार के कथनानुसार, ‘वागादिवैकृते ध्वेतोविकासो हास इत्यत्रे’^२। अर्थात् वाणी, वेशभूषा, आदि की विपरीतता से जो चित्र का विकास होता है वही ‘हास’ कहलाता है। देवकी के ‘शब्द रसामन’ में स्थायी भावों के वर्णन में एक दोहा है, जिसमें ‘हँसी’ को हास्य रस का स्थायी भाव माना है :—

रति हासी अरु सोक रिस, अरु उछाह भय जानु ।

निन्दा विसमय शान्त मे नव स्थिति भाव बखानु ॥’^४

१. सिद्धान्त शीर अध्ययन—डा० गुलाबराय—पृ० १५७

२. भरतमुनि—नाट्यशास्त्र—पृ० २०५

३. साहित्यदर्पण—निखनाथ—परिच्छेद ३, पृ० १७५

४. हिन्दी साहित्य में हास्य रस—डा० वरमानेला चतुर्वेदी, पृ० २१

हास्य के विभाव :—

हास्योत्पादन के कारण वस्तु-भात्र में देखी हुई विकृति, व्यय वाक्य कहना, ओठ नासिका तथा कपोल का स्फुरित होना, परचेष्टा अनुकरण आदि है। साहित्यदर्पणकार ने लिखा है :—

‘विव्रताकार वाक्चेष्ट भ्रमालोचय हंसज्वनः ।

तदनालम्बन प्राहुस्तच्चेष्टोद्दीपन मतम्’ ।^१

अर्थात् जिसकी विकृति आकृति, वाणी, वेश तथा चेष्टा आदि को देख कर लोग हँसें, वह यहाँ आलम्बन और उसकी चेष्टा आदि उद्दीपन विभाव होते हैं।

भरत मुनि का कथन है कि विभाव कारण निमित्त और हेतु पर्याय है।

हास्य रस के अनुभाव :—

जो भाव स्थायी भावों का अनुमत कराने में समर्थ हो उन्हें अनुभाव कहते हैं। वास्तव में अनुभाव दारौरिक चेष्टाएँ हैं। अनुभावों के द्वारा ही स्थायी भाव नाटकों में आश्रय की चेष्टाओं द्वारा तथा काव्य में शब्दों द्वारा प्रकट होते रहते हैं और रसों की पुष्टि करते हैं। आचार्य विश्वनाथ ने हास्य रस के अनुभाव इस प्रकार बतलाये हैं :—

‘अनुभावो क्षि संकोच वदन स्मैर तादयः’ ।^२

अर्थात् नयनों का बन्द होना और वदन का विकसित होना इसके अनुभाव हैं।

हास्य रस के संचारी भाव :—

साहित्य में आचार्यों ने संचारी भावों की संख्या तैंतीस बतलाई है किन्तु महाकवि देव ने चौतीसवाँ ‘छल’ संचारी भाव बतलाया है जिसका उल्लेख हमें नाट्यशास्त्र में मिलता है। साहित्यदर्पणकार ने संचारी भावों की परिभाषा इस प्रकार बतलाई है—
विशेषतया जो भाव अनियमित रूप से चलते हैं उनको व्यभिचारी कहते हैं। व्यभिचारी भाव, स्थायी भाव में समुद्र की लहरों की भाँति आविर्भूत तथा तिरोभूत होकर विपरीतता से व्याप्त रहते हैं। संचारी भावों को व्यभिचारी भाव भी कहते हैं क्योंकि एक ही भाव विभिन्न रसों के साथ पाया जाता है। संचारी भावों को मन.संचारी तथा अन्तर संचारी भी कहते हैं। साहित्य दर्पणकार का कथन है कि ‘निद्रा आलस्य तथा अवहित्य आदि

१—साहित्य दर्पण—विश्वनाथ, परिच्छेद ३, पृ० १५१

२—वही—वही—वही, पृ० १५८

हास्य के संचारी भाव होते हैं।^१ अथु, रोमांच, कम्म, हर्ष, स्वेद, चवल्ता आदि भी माने जाते हैं।

आचार्य शुक्ल जी ने निद्रा, आलस्य आदि को त्याज्य बताया है। प्रश्न यह है कि हास्य के आलम्बन में निद्रा, आलस्य आदि का होना तो स्पष्ट ज्ञात होता है किन्तु आश्रय में आलस्य, निद्रा आदि की संचारी-स्थिति कैसी होगी? वास्तव में यह शका निर्मूल है। प्रो० जगदीश पाण्डे ने व्यवहार तथा प्रभाव के दृष्टिकोण से हास्य के संचारिया का वर्गीकरण इस प्रकार किया है —

१—स्नेहन—जहाँ वरुणा संचारी हाकर आलम्बन के प्रति हास्य को सरल तथा स्वीकार्य बनाती है।

२—उपहासक—जहाँ संचारी आवर हास्य आलम्बन को तिरस्कार्य भी बना देता है।

३—विभाव सक्रमिति—जहाँ संचारी आश्रय को भी स्वतंत्र आलम्बन बना देता है। लाड प्यार से बिगड़ा हुआ लड़का बाप की दाढ़ी-मुख उखाड़ता है। बाप का ऐसे बेटे पर प्यार आना उस (बाप को) आश्रय से आलम्बन बना देता है।

४—परिहासक—खरस्वर संगीतकार के गाने पर धीरे धीरे लापो का सो जाना, अर्चि से उत्पन्न, यह निद्रा संगीत के माधुर्य पर व्यंग्य है।

५—रेचक—लक्ष्मण की उग्रता तथा अमर्य से परशुराम हास्यास्पद भी हो जाते हैं। उनके प्रति प्रतिशोध की भावना का भी रेचन होता चलता है।

६—उहामूलक—जैसे वितर्क, पहेलिका, विमूढता आदि।^२

हास्य रस का पूर्ण रूप से विवेचन करने के पश्चात् यह स्पष्ट रूप से ज्ञात होता है कि हास्य रस की अपनी सत्ता तथा उसका स्वतंत्र व्यक्तित्व है और उसका नवरसों में महत्वपूर्ण स्थान है। इस सदर्भ में आगे 'हास्य' की विवेचना आवश्यक है।

हास्य का सामाजिक महत्व—

मनुष्य सामाजिक प्राणी है, वह समाज में ही रहता है और समाज के बनाए हुए नियमों का वह पूर्ण रूप से पालन करता है। मानव के मन से ही समाज का मन बनता है। इस कारण यह स्पष्ट ज्ञात होता है कि समाज से अलग मनुष्य का कोई अस्तित्व नहीं है। समाज में ही रह कर मानव का प्रत्येक दृष्टिकोण से विकास होता है। हास्य विनोद भी एक सामाजिक गुण है। इसका प्रचार एक दूसरे के सम्पर्क में आने

१—साहित्य दर्पण—विश्वनाथ—परिच्छेद ३—पृ० १५९

२—हास्य के सिद्धान्त और मानस में हास्य—प्रो० जगदीश पाण्डे—पृ० ६४

से ही बढ़ता है। उदाहरण के लिए जैसे एक व्यक्ति जब अकेले बैठ कर रामायण का पाठ करता है तो केवल उसे ही लाभ होता है और किसी अन्य को नहीं। यदि यही व्यक्ति दस आदमियों के बीच में बैठ कर पाठ करे तो सबको लाभ होगा और ज्ञान की वृद्धि होगी तथा उनमें सब की भावना उत्पन्न होगी एवं आनन्द की प्राप्ति होगी।

बर्गसा ने अपनी पुस्तक 'लापटर' में यह लिखा है कि हास्य कुछ इस प्रकार का होना चाहिए, जिसमें सामाजिकता की भल्लू हो। उसके द्वारा जो भय उत्पन्न होता है उसमें समशीपन पर रोव लगती है, वह मनुष्य को सदैव अपने पारस्परिक आदान-प्रदान के निम्नस्तरीय कार्यों के प्रति सचेत रखता है, संक्षेप में वह यात्रिक क्रिया के फलस्वरूप किए जाने वाले व्यवहार को मृदुल बनाता है।^१

हास्य रस ही हमारे समाज की आत्मा का सचेत है। इन सचेतों द्वारा ही मानव अपने आचार-विचार तथा दैनिक आचरण की रक्षा करता है। असंगतियों की ओर भी समाज सचेत करता है जिसके कारण व्यक्ति सचेत रह कर अपने कार्यों में सफलता प्राप्त करता है। हास्य समाज का संरक्षक है और मानव जाति का सुधारक भी है। हास्य मनुष्य के चारित्रिक, मानसिक तथा शारीरिक गुणों का पर्यवेक्षक है। हास्य के द्वारा ही समाज में फैली हुई कुरीतियों का निराकरण किया जाता है। हास्य ही समाज की सगठित शक्ति तथा भावना का निर्माता है।

सामाजिक तटस्थता में भी हास्य का प्रकाश सम्भव है क्योंकि जब कभी कोई व्यक्ति समाज से अलग होकर अपना कार्य मशीन की भाँति करता चला जाता है तो वह कभी कभी हास्य का भाजन बन जाता है। अतः हास्य का यह कर्तव्य है कि वह इस व्यक्ति की विमुखता तथा समाज के प्रति जो उसका उत्तरदायित्व है उसकी विस्मरणशीलता का परिष्कार कर उसे सच्चे मार्ग पर लाये। हास्य ही एक सुन्दर अस्त्र है जो मानव को सामाजिक उत्तरदायित्व के प्रति जागृत करता है। यह तो प्रमाणित है कि हास्य मानव समाज से ही सम्बन्धित है। जब कभी मानव ने समाज के प्रतिकूल आचरण किया और समाज में किसी भी प्रकार की असंगति उत्पन्न हुई कि हास्य की मूर्ति हो जाती है।

वास्तव में समाज की आत्मा, सजग, सजीव तथा गतिशील रहती है और सदैव प्रतिकूल आचरण करने वाले के प्रति सजग रहती है। हास्य के सफल सहयोग द्वारा उसमें विमृशलता उत्पन्न नहीं होने देनी। हास्य सामाजिक जीवन की विमृशलताओं का एक सफल हथियार है। समाज में उत्पन्न हुई बाधाओं को तथा कठिन समस्याओं को ही हम हास्य द्वारा मुलभाते हैं। उपर्युक्त विवरण से यह स्पष्ट होता है कि हास्य

का सामाजिक महत्व अधिक है।

समाज ने जिस प्रकार न्यायप्रियता, धैर्य, दया, दृढ़ता आदि गुणों को महत्त्व दिया है इसी प्रकार हास्यप्रियता का भी विशेषरूप में ग्रहण किया है। सामाजिक जीवन के आवेश, दम्भ, मितव्ययी, ईर्ष्या, गर्व, विफल आशाएँ तथा सर्वशून्य व्यवस्थाएँ आदि सभी हास्य के सफल आधार हैं। सामाजिक जीवन में हास्यप्रियता का अधिक महत्त्व रहा है। क्योंकि हास्य के द्वारा ही समाज के जटिल प्रश्नों का सुलझाया जा सकता है। हास्य अद्भुत कल्पनात्मक स्वप्ना का निर्माण करता है जिस पर समाज का श्रद्धा रहती है एवं समाज के सामूहिक कल्पनात्मक विचारों पर प्रकाश डाल कर हमारी सामाजिक चेतना का जागृत करता है। अतः इसने यह ज्ञात होता है कि हास्य और समाज का चोली-दामन का सम्बन्ध है। हास्य का आराम वास्तव में अत्यधिक व्यापक है। समाज में ही वह अकुरित, पल्लवित एवं पुष्पित होता है।

मूलतः हास्य एक सामाजिक गुण है। बिना सामाजिक पृष्ठभूमि के इसका कोई महत्त्व नहीं है। हास्य की प्रमुख विशेषता यह है कि जहाँ कहीं भी किसी मनुष्य ने इस गुण का प्रदर्शन किया, वहाँ अनेक व्यक्ति इस गुण के बशीभूत होकर हास्य प्रकट करने लगते हैं। जिस प्रकार एक कार्यालय पाँच-दस आस-पास बैठी हुई कार्यालयों का मधुर कठ स्वरित कर देती हैं उसी प्रकार हास्य भी अनेकों प्रतिध्वनि द्वारा सबका प्रभावित करता है। यह सामाजिक भावना को पुष्ट बनाता है और इसके द्वारा मानवता अपना प्रसार करती है।

हास्य का व्यक्तिगत महत्त्व—

हास्य मानवी सुख है और हास्य की आत्मा में ही एक देवी विचित्रता है। हास्य में जितना आकर्षण है उतना अन्य किसी भावना में नहीं है, किसी प्रेरक शक्ति में भी नहीं है। यही एक ऐसी मानवी भावना है जिसे हम बिना किसी सकोच के प्रकट करते हैं। जिस प्रकार चुम्बक के समीप आते ही लोहा चिपक जाता है उसी प्रकार हंसमुख व्यक्ति को देखते ही हम आनन्दित हो उठते हैं। हास्य की आत्मा ही मानवी सम्बन्धों की परिधि में पुष्पित होती है।

हास्य का महत्त्व विविध क्षेत्रों में व्याप्त है। यही एक ऐसा गुण है जो मानव को अन्य जीवों से अलग करता है। एकसरे की किरणें जिस भाँति शरीर में प्रवेश कर उसका यथार्थ चित्र उपस्थित कर देती हैं, उसी भाँति हास्य मानस पटल के आडम्बरपूर्ण आवरण को दूर कर यथार्थ भावना को हमारे समक्ष उपस्थित करता है। हास्य ही मनुष्य की बहुत बड़ी शक्ति है जो मनुष्य की जटिल गुणधर्मों को सुलझाने में सहायक सिद्ध होता है।

हास्य ही हमारे जीवन को मधुर तथा सजीतमय बनाता है। निराशा रूपी अन्धकार में पड़े हुए व्यक्ति को हास्य प्रकाश प्रदान करता है। असहाय-अवस्था में पड़ा हुआ व्यक्ति हास्य का आश्रय लेकर ही अपनी कठिन परिस्थितियों का सामना करता है। हास्य वह गावद्वन्द्वन पर्वत है जिसके नीचे मनुष्य सभी प्रकार के सकटों से बचता रहता है। घबरे माँदे व्यक्तियों के लिए हास्य घने वृक्ष की शीतल छाया है। हास्य केवल मानवी पृष्ठभूमि पर ही आधारित है, बिना मानवी संकेत के यह सम्भव नहीं है। हास्य के द्वारा ही मानव में नवीन भावनाओं का विकास होता है।

वास्तव में हास्य एक ऐसी शक्ति है जो मानव जगत् में प्रकाश उत्पन्न करके उसके निराशा-रूपी अन्धकार का नाश कर देता है। मनुष्य-जीवन में जहाँ कठिन से कठिन समस्याएँ उत्पन्न हो जाती हैं वहाँ हास्य मखमली गद्दे की भाँति काम देता है। हास्य मानव की चिन्ताओं को दूर कर मन को प्रफुल्लित कर देता है। हास्य से हमारा मानसिक बचाव होता है तथा एक प्रकार की हमारे चित्त में शक्ति उत्पन्न हो जाती है जो कि जीवन को स्वस्थ बनाए रखती है।

हास्य का धार्मिक तथा राजनीतिक महत्त्व—

जिस प्रकार हास्य का सामाजिक एवं व्यक्तिगत महत्त्व है उसी प्रकार हास्य की धार्मिक तथा राजनीतिक उपादेयता भी कम नहीं है। धार्मिक जीवन में ही हमें पाखण्ड की चतुराई के अनेक रूप मिलने हैं। धर्माध्यक्षों के आदर्शों तथा उनके क्रिया-कलाप की विपरीतता एवं विषमता पर हम मंथन हँसी आ ही जाती है और तभी तो धर्माध्यक्षों की छोटी-माटी दुर्बलताओं तथा उनके आचार-विचार के अवगुणों के प्रकट होने पर हास्य की उत्पत्ति हो जाती है। जब कभी धर्माध्यक्षों का जीवन धर्माचरण से विमुख हो जाता है तो असत्य, दम्भ, पाखण्ड आदि का बालबाला हा जाता है। और तभी हास्य की मृष्टि हो जाती है। अधिकांश रूप से धर्मात्माओं की सज-धज एवं उनकी भावमग्नता को देख कर ही हँसी आ जाती है। अतः धार्मिक क्षेत्र के पुरोहितों एवं पण्डितों ने हास्य की मर्यादा की रक्षा की है।

राजनीति की भी अनेक जटिल परिस्थितियाँ हास्य के माध्यम द्वारा सुलझाई गयी हैं। राजनीति के विशादशस्त विषया पर विचार विमर्श करते हुए और अन्य व्यक्तियों पर व्यंग्य करते हुए व्यक्ति हास्य रूपी लहर में अवगाहन करते हुए देखे गए हैं। इस प्रकार यह स्पष्ट है कि हास्य का प्रत्येक क्षेत्र में महत्त्वपूर्ण स्थान है।

जीवन में हास्य की उपयोगिता—

वाह्य जगत् की घटनाएँ चित्रपट की भाँति चित्त पर अपनी छाप डालती रहती

है और विभिन्न प्रकार के प्रभाव इस पर पड़ते रहते हैं। वस्तुतः मानव जीवन में परिवर्तन होना सम्भावित है। जब कभी हम दीन दुखी व्यक्ति को भूख से तड़पता हुआ देखते हैं तब हमारे हृदय में दया के भाव जाग्रत हो उठते हैं, कभी किसी अबला को दुष्ट के हाथों में फँसता हुआ देख कर हमारा हृदय क्रोध से भर जाता है। जब कभी हम बन में जाते हैं तो वहाँ पर किसी सिंह को देख कर हम भयभीत होने लगते हैं, और कभी मिट्टी में सने हुए बालक को देखते हैं तो नाक-भी सिकोड़ने लगते हैं। पेड़ से दूधे हुए व्यक्ति को जीवित बाहर निकलता हुआ देखते हैं तो आश्चर्य सागर में डूब जाते हैं। कभी वृक्षों में फूकती हुई कोयल की मधुर ध्वनि सुनते हैं तो हमारा मन पुष्प की भाँति खिल उठता है। जब कैतनेबिल व्यक्ति को गिरता हुआ देखते हैं तो हम ठठ्ठा मारकर हँसने लगते हैं। इस प्रकार मानव हृदय-सागर का विभिन्न परिस्थितियों में भ्रम वर उसमें भाव-लहरें उत्पन्न करता है।

इस प्रकार हास्य परिहास की उपयोगिता मानव जीवन में अधिक है। हास्य क्रिया ही मनोरंजन का एक सुन्दर साधन है। हास्य ही हमारे जीवन में सुख संचार करता है तथा जीवन को सरस बनाता है। मानव कितना ही चिन्तित एवं शोकाकुल क्या न हो हास्य की फुहार उसके कानों में पड़ते ही वह प्रसन्नचित्त हो उठता है, चाहे वह शय भर के लिए ही क्या न हो ? उसकी चिन्ताएँ भाग जाती हैं। हास्य एक ऐसी शक्ति है जो मानव को स्वस्थ बनाती है। निराशा रूपी अन्धकारमय जीवन में हम हँसी रूपी प्रकाश के सहारे अपनी यात्रा पूर्ण करते हैं। हास्य से ही जीवन में मधुरिमा का संचार होता है।

वस्तुतः यदि हमें हास्य से वञ्चित कर दिया जाए और हमें जीवन में हसने के लिए कोई विशेष अवसर प्राप्त न हो तो हमारा जीवन नीरस एवं बोझिल बन जाता है, मानव चिढ़चिढ़े स्वभाव का हो जाता है, उसमें कटुता की भावना उत्पन्न हो जाती है। इस कारण यह स्पष्ट है कि मानव के लिए हँसना अत्यन्त आवश्यक है जिससे उसमें कोई रोग उत्पन्न न हो। हास्य द्वारा हमारे फेफड़ों का व्यायाम होता है। हँसमुख व्यक्ति को कभी डाक्टर का दरवाजा खटखटाने की आवश्यकता नहीं पड़ती। क्योंकि वे सदा निराग रहते हैं। हर्षित व्यक्ति सदा हृष्टपुष्ट रहते हैं। इस कारण यह अनिवार्य है कि हम हास्यपूर्ण साहित्य का अव्ययन कर अपने स्वास्थ्य को बनाए रखें।

जीवन के प्रत्येक क्षेत्र में हास्य ने अपना विलक्षण प्रभाव दिखाया है। हास्य रस द्वारा मानव को शारीरिक एवं मानसिक थकावट दूर होती है। हास्य ही मानव के अवगुणों का दूर भगाता है। हास्य रस में ही जादू जैसा प्रभाव है जो मानव की गुरी-तियों का बहिष्कार कर बष्टमय स्थिति से मुक्त करता है।

हास्य की इतनी उपयोगिता होते हुए भी इसकी अत्यधिक कमी है। इसका

प्रमुख कारण यह है कि जब से हिन्दी साहित्य का प्रारम्भ हुआ तब से जातियाँ पर-तन्त्रता की जजोरो में बधी रही और उन पर विभिन्न प्रकार के अत्याचार होते रहे। अतः इन परिस्थितियों के बीच रोने के अतिरिक्त हँसना कहाँ ? ईश्वर की असोम कृपा से हमें स्वतंत्र वायु मण्डल में सास लेने का मुयश प्राप्त हुआ, फिर भी कुछ ऐसी परिस्थितियाँ हैं जो बीच में अब तक बाधा उपस्थित करती हैं। एक ओर दीन-हीन व्यक्तियों की कष्टपूर्ण गायानें हैं और दूसरी ओर विभिन्न पार्टियों की जटिल समस्याएँ हैं। भविष्य में यही आशा है कि हमारा भारत इन समस्याओं पर शीघ्र ही विजय प्राप्त करेगा।

हमारे साहित्य में जितनी भी हास्य-सामग्री प्रस्तुत है वह अधिक रुचिपूर्ण नहीं है। साहित्यकारों के लिए विशेष कर इस बात की अनिवार्यता है कि वे जनता के समक्ष गिष्ट एवं उच्च श्रेणी का हास्य उपस्थित करें, जिससे उनमें मुस्चि का निर्माण हो। वर्तमान युग में यह प्रसन्नता की बात है कि हमारे अनेक साहित्यकार हास्य के आकर्षक तथा उत्कृष्ट रूप को निखारने में सलम हैं। साहित्य के विकास में हास्य की अधिक महत्ता है, इसे अवश्य ही प्रोत्साहन मिलना चाहिए।

नाटक में हास्य का महत्व :—

भारतीय विद्वानों ने साहित्य में रस का स्थान महत्वपूर्ण माना है। यह स्पष्ट है कि रस नाटक का अनिवार्य तत्व है। नाटकों का प्रमुख उद्देश्य है सामाजिको के हृदय में बीज रूपी स्थित भावों का अकुरित करना, जिससे शृंगारादि रसों में निमग्न सामाजिक साधारणीकरण की अवस्था प्राप्त कर सकें। नाटकों के प्रसंग में शान्त रस को छोड़ कर शेष आठ रसों का वर्णन किया है पर प्रधान दो ही रस माने गये हैं—शृंगार अथवा वीर। अन्य रसों की व्यञ्जना गीणरूप में होती है। शान्त रस का प्रयोग नाटकों में इसलिए नहीं होता कि अभिनेता निर्वेद के कारण शान्तरस का अभिनय नहीं कर पाते हैं और सामाजिक भी प्रायः इस रस को पाने के लिए तत्पर नहीं होते हैं। अतः नाटक-कार को इस बात का सर्वदा ध्यान रखना पड़ता है कि विरोधी रस असंगति भाव से उत्पन्न न होने पाए। देशपाण्डे जी का कथन है कि नाटक में रसोद्रेक होना अनिवार्य है यदि अग्नि जलाता नहीं, जल भिगाता नहीं, हिम शीत देता नहीं, और शकंरा मधुर आस्वाद देती नहीं, तो वे नहीं के बराबर हैं। वैसे ही यदि नाटक के दर्शन से रसोत्पत्ति नहीं तो वह नाटक ही नहीं।^१

वस्तुतः हास्य रस का उपयोग नाटककार अपने नाटकों को रोचक बनाने के

हेतु करते हैं, और इसका प्रयोग आवश्यक भी है। यदि नाटक में हास्य रस का प्रयोग न हुआ तो परिस्थिति चाहे कष्ट हो अथवा सुखान्त हो वह सर्वदा मनोरंजक नहीं बनी रह सकती। दर्शकगण उद्विग्न होकर उस नाटक की समाप्ति के समय की प्रतीक्षा करते हैं। बात यह है कि सामाजिक भी बीच-बीच में विश्राम चाहते हैं। दर्शकों के समक्ष एक ही प्रकार की मनोवृत्ति उपस्थित होने से उन्हें उचाट-सा लगने लगता है। इसी कारण पाठकों का ध्यान नाटक की ओर आकृष्ट करने के हेतु यह अत्यन्त आवश्यक है कि हास्य रस का प्रयोग किया जाये।

नाटकों में रस का प्रयोग न करने से उसमें नीरसता आ जाती है और पाठकों को उतना आनन्द प्राप्त नहीं होता जितना कि रसपूर्ण नाटकों के द्वारा प्राप्त होता है। इस प्रकार नाटकों के अन्तर्गत हास्य रस का विधान आवश्यक है जिससे पाठकगण का आनन्द की प्राप्ति हो। यह स्पष्ट है कि रस नाटक का अनिवार्य तत्व है और साहित्य में इसे बहुत ऊँचा स्थान प्राप्त हुआ है।

हिन्दी में हास्य रसपूर्ण नाटकों के विभिन्न उदाहरण मिलते हैं। प्रसाद कृत 'विशाल' में एक सुन्दर उदाहरण है जो डरे हुए बौद्ध भिक्षु का है, जैसे—

भिक्षु : अच्छा बैठ जाऊँ ! (बैठता है प्रेमानन्द नाक बजाता है जिसे सुनकर भिक्षु चौंक कर खड़ा हो जाता है) भिक्षु—नमो तस्य—नमो—न न में नहीं भगवती— (भग जाता है। काँपता है, शब्द बन्द होता है, भिक्षु फिर डरता हुआ बैठता है और काँपता हुआ सूत्रगाठ करने लगता है, लोमड़ी दौड़ कर निकल जाती है भिक्षु घबड़ाकर जय चक्र फेंक मारता है।)

प्रेमानन्द : (स्वगत) बाहू, जयचक्र तो सुदर्शन चक्र का काम दे रहा है। देखू इसकी क्या अभिलाषा है।

भिक्षु : (दूटा हुआ जय चक्र लेकर, बैठकर)—यहाँ तो भगवान लोमड़ी के रूप में भाकर भाग जाते हैं और मुझे भी भगाना चाहते हैं क्या कहें !

उपर्युक्त उदाहरण में हमें भिक्षु के कार्य पर हँसी आती है। यद्यपि चरित्र का हास शब्दावली द्वारा प्रकट किया जाता है फिर भी वह शब्दों पर आश्रित न होकर अपनी असम्बद्धता पर आधारित है।

प्रसाद जो के नाटकों में उपहास एवं व्यंग्य का प्रयोग, भी मिलता है। 'विशाल' नाटक में महापिंगलक का उपहास है। तीसरे अंक के प्रथम दृश्य में नर-देव के कहने पर कि 'क्या तू मेरे प्रेम की अवहेलना करना चाहता है, अभी उसकी आशा से यह कटार अपने वक्षस्थल पर उतार सकता हूँ।' महापिंगलक कहता है—

‘और क्या प्रेम इसे कहते हैं, हाँ जी, प्रेम भी तो राजाओं का है।’^१

कहीं कहीं पर उनके नाटकों में व्यंग्य मार्मिक बन कर लक्ष्य पर प्रहार करता है। इसका सर्वोत्कृष्ट उदाहरण वसन्तक के अन्तिम वाक्य में है—

‘वसन्तक—महाराज ने एक दरिद्र कन्या से विवाह कर लिया है।

जीवक—तुम्हारे ऐसे चाटुकार और चाट लगा देंगे, दो चार और जुटा देंगे।

वसन्तक—श्वमुर ने दो ब्याह किये तो दामाद ने तीन। कुछ उन्नति ही हो रही है।^२

जी० पी० श्रीवास्तव के नाटकों में शुद्ध हास्य का भी विधान हुआ। उनके पात्रों में मनुष्य की आदतों का चित्रण करके हास्य का उद्रेक किया गया है। उदाहरण के लिए ‘मरदानी औरत’ में सम्पादक बटाघार ‘स’ के स्थान में ‘श’ का उच्चारण करते हैं। जब पैदमल साश्चर्य उनसे पूछते हैं—‘तुम तो कुछ पढे नहीं हो खत तक लिखना नहीं जानते हो’ तब बण्टाघार उत्तर देते हैं—‘तभी तो सम्पादक बन गए। लेखक बनते तो लेख लिखना पड़ता, कवि बनते तो कविता करनी पड़ती और सम्पादक बनने में मजे दो बैठे-बैठे घन-लूट कर तोंद फुलानी पड़ती है, और यो मुफ्त के साहित्य के शपूत कहलाते हैं। जब दो सम्पादक बने हैं तब दो शाब्द सन्नह ईंच तोद बढ़ गयी है। चाहे नाप के देख लो।’^३

हास्य रसपूर्ण नाटकों में घटना के साथ ही साथ जब चरित्र-चित्रण भी होता है तो वे नाटक उच्च समझे जाते हैं। दशक कौतूहलवर्धक घटना का विधान चरित्र की सीमा में देख कर प्रसन्न हो उठते हैं। चरित्र चित्रण की अभिव्यक्ति के प्रति वे सजग हो जाते हैं और हास्यपूर्ण अभिनयों में नाटककार के कौशल की प्रशंसा करते हैं।



१. विरास—जयशंकर प्रसाद—अंक ३, दृश्य १ पृ० ५६

२. अजातशत्रु—यही—पृ० ६२

३. मरदानी औरत—जी० पी० श्रीवास्तव—पृ० ३६

तृतीय अध्याय : नाटक का हास्य-पात्र : विदूषक

- १—विदूषक
- २—अंग्रेजी साहित्य में विदूषक की स्थिति
- ३—विदूषक की कोटियाँ
- ४—विदूषक का वर्ण
- ५—विदूषक का नामकरण
- ६—विदूषक की अवस्था
- ७—पात्र के रूप में विदूषक की महत्ता
- ८—विदूषक की वाणी एवं भाषा
- ९—विदूषक का चरित्र
- १०—विदूषक के लक्षण
- ११—विदूषक के पेटूपन के उदाहरण
- १२—हिन्दी नाटकों में विदूषक की स्थिति एवं महत्व
- १३—निष्कर्ष

विदूषक

हास्य रस के सम्बन्ध में नाटकों में विभिन्न पद्धतियाँ प्रचलित हैं। यथार्थ रूप से हास्य रस ही नाटक का महत्वपूर्ण तत्व है क्योंकि इसके अभाव में साधारणतः नाटक नीरस हो जाता है। अतः प्राचीन भारतीय नाटकों को सफल बनाने के लिए उसमें हास्य रस का प्रयोग किया गया है। सामान्य रूप से नाटकों में विदूषक ही हास्योत्पादन का एक मात्र साधन-पात्र होता है।

प्रायः देखा गया है कि कुछ नाटकों में विदूषक को स्थान नहीं दिया जाता, वरन् किसी पात्र द्वारा हास्योत्पादन का कार्य करा दिया जाता है। विदूषक तथा उस पात्र में केवल इतना अन्तर है कि जहाँ विदूषक अपने विचित्र वेश विन्यास से सहज ही हास्य की मृष्टि करता है वहाँ सामान्य पात्र वाग्बिलास अथवा किसी मनोरंजक संकेत के द्वारा हास्य की स्थिति उत्पन्न करता है। भले ही उसमें विदूषक जैसी चंचलता और चपलता न हो। हिन्दी नाट्य प्रणाली इन दोनों प्रकार के हास्योत्पादन की प्रक्रिया के लिए संस्कृत नाट्य शास्त्र की ऋणी है।

संस्कृत के नाटकों पर दृष्टिपात डालने से यह ज्ञात होता है कि हास्य-पात्र विदूषक का निवेश शृंगार रस द्वारा आप्लावित एवं प्रेम-कथा पर आधारित नाटकों में ही होता है। इस प्रकार नाटकों में नायक नायिका एक दूसरे में अवद्व रहते हैं। शृंगारिक नाटकों के अन्तर्गत श्री हर्ष कृत 'रत्नावली' कालिदास कृत 'अभिज्ञान शाकुन्तल', द्रुपद कृत 'मृच्छकटिक' आदि रूपक होते हैं। गम्भीर तथा वीर रसपूर्ण नाटकों में विदूषक का साधारणतः अभाव रहता है क्योंकि गम्भीर नाटकों में विविध प्रकार की समस्याओं का आरोहावरोह हास्य के लिए कोई अवकाश नहीं देता।

प्रेममूलक नाटकों में ही विदूषक का समावेश न्यायोचित है क्योंकि प्रेममूलक नाटकों में ही शृंगार रस निहित रहता है। शृंगार रस को 'रसरत्न' की संज्ञा प्रदान की गई है और सब रस शृंगार रस के ही आश्रित होते हैं। वस्तुतः हास्यादि रस शृंगार रस को प्रेरित करने के लिए होते हैं। अतः विदूषक का हास्योत्पादन नाटक के रस को

चरमावस्था तक पहुँचाने में सहायक होता है। नाट्यशास्त्र में आचार्य भरत ने विद्रूपक की महत्ता पर प्रकाश डाला है। भरत के मतानुसार विद्रूपक एक उत्कृष्ट कोटि का पात्र है। स्वतः यह पात्र नाटक के कार्य व्यापार, वाक्य चातुर्य, आदि को सरसता प्रदान करता है तथा नाटक के उद्देश्य की पूर्ति में भी सहायक सिद्ध होता है।

अंग्रेजी साहित्य में विद्रूपक की स्थिति :—

अंग्रेजी साहित्य में विद्रूपक का रूप कुछ स्थिर हो गया है किन्तु उसकी प्रारम्भिक छाया हमें प्राचीन नाटक 'मोरेलिटीज' तथा 'मिरेकिल्स' में स्पष्ट भलकती है। वस्तुतः इस प्रकार का प्रयोग संस्कृत नाटको में नहीं हो पाया है। कुछ विद्वानों के कथनानुसार महाभारत अनुष्ठान में जो पात्र ब्रह्मचारी के रूप में राज्य दरबार की विलासिनी से अश्लील एवं अशिष्ट वार्तालाप करता है कदाचित् वह विद्रूपक का मूल रहा होगा। महाकवि शेक्सपियर के नाटको का विद्रूपक नायक के चरित्र के विकास की कसौटी बन जाता है और उसके अन्तर्द्वन्द्व को तीव्रता प्रदान करता है तथा हृदय को अधिक रागात्मक बनाने में सहायक होता है।

पाश्चात्य नाटको में विशेषतः शेक्सपियर के महान् नाटको में विद्रूपक अधिकतर दुःखान्त भावना की तीव्रता का क्षमन करता है और उसका प्रतिरोध भी उपस्थित करता है। विद्रूपक अपने जीवन को न दुःखमय और न सुखमय समझता है बल्कि दोनों को प्रस्तुत करना उसका ध्येय होता है। संस्कृत नाटक प्रणाली के विद्रूपक की वेपथूया तथा अंग्रेजी साहित्य के प्राचीन नाटको में प्रयुक्त विद्रूपक की रुचि की विशेषताएँ समान दृष्टिगत होती हैं। 'मोरेलिटीज' तथा 'मिरेकिल्स' नाटको आदि में जो पात्र हैं वे मानव के गुणों एवं अवगुणों के मानवीकरण की भावना के रूप में हैं। वे उसका प्रतीकात्मक रूप धारण कर रंगस्थल पर आते हैं, उसी भाँति संस्कृत नाटको में जहाँ विद्रूपक अपने मुख पर कोई विचित्र एवं मनोरञ्जक चेहरा लगाकर रंगस्थल पर आता है तो वह पश्चिमी प्रतिरूप से समानान्तर स्थापित कर लेता है। कथं महोदय ने विद्रूपक के नाम की व्युत्पत्ति और उसकी भूमिका पर विवेचन करते हुए कहा है कि विद्रूपक के नामकरण में ही विद्वता, विचित्रता, विलक्षणता आदि गुणों का सम्मिश्रण दृष्टिगत होता है और वह नायक का निरन्तर विश्वसनीय पात्र होता है। जब कभी विपरीत और विषम परिस्थितियों में नायक चिन्तित और उदास होता है तब विद्रूपक ही एक मात्र पात्र है जो नायक से परिहास करता हुआ उसकी चिन्ताओं का बोझ हल्का करता है और उसे दैनिक जीवन के कार्यों में प्रवृत्त करता है तथा विनोद और परिहास को यह स्वयं अपने ऊपर घटित कर लेता है। इस प्रकार नायक को चिन्ता मुक्त करते हुए उसका मानसिक सन्तुलन स्थिर करता है।

विदूषक की कोटियाँ—

विदूषक न केवल एक स्वतंत्र रूप में रंगमंच पर हमारे समक्ष उपस्थित होता है बल्कि नायक के मित्र रूप में भी कार्य करता है। अतः विदूषक नाटक के नायक का विश्वसनीय पात्र होता है। 'मृच्छकटिक' में मैत्रेय चारुदत्त का, 'विक्रमोर्वशीय' में माणवक राजा पुरुरवा का, 'मालविकाग्निमित्र' में गौतम अग्निमित्र का, 'शकुन्तला' में माणवक दुष्यन्त का, 'अविमारक' में सन्तुष्ट अविमारक का, 'स्वप्नवासवदत्ता' में विदूषक राजा उदयन का, कुन्दमाला में विदूषक राजा का अन्तरंग मित्र है। अतः इन उदाहरणों से यही ज्ञात होता है कि विदूषक राजा का विश्वसनीय पात्र होता है। यह नायक की दुर्बलताओं तथा अन्य महत्वपूर्ण कार्यों का ज्ञान कराता है। 'प्रेम व्यापार' में विदूषक ही नायक का सहायक होता है। इसलिए विदूषक को 'कामसचिव' शब्द से संबोधित किया गया है।

विदूषक का वर्ण —

विदूषक प्रायः ब्राह्मण अथवा उच्च कुल का होता है। पाश्चात्य संस्कृत विद्वानों ने जैसे 'कीय' और 'विलसन' आदि ने भी इस बात पर अपने विचार प्रकट किए हैं कि विदूषक ब्राह्मण ही क्यों रखा जाए? क्योंकि राजा का अन्तरंग मित्र होने के कारण यह अनिवार्य है कि विदूषक ब्राह्मण अथवा उच्च कुल का महान् व्यक्ति हो तथा प्रत्येक बात का उत्तर देने में समर्थ हो। उच्चवर्ण का इसलिए कहा है कि धार्मिक बातों में किसी प्रकार की मलिनता का आवरण न आ जाय। भरत मुनि ने नाट्यशास्त्र में विदूषक को 'द्विजन्मा' शब्द से अभिहित किया है। श्रीहर्ष कृत नाटको में बसन्तक तथा गौतम माणवक के ब्राह्मण कार्य का स्पष्ट उल्लेख मिलता है। कुछ स्थलों में विदूषक को 'महाब्राह्मण' एवं 'ब्रह्म-वधु' नाम से भी सम्बोधित किया गया है। जैसे मालविकाग्निमित्र में गणदास ने विदूषक को, विक्रमोर्वशीय में निपुणिका ने माणवक को, प्रियदर्शिका में उदयन ने बसन्तक को 'महा ब्राह्मण' शब्द से सम्बोधित किया है। इन उदाहरणों से यह स्पष्ट होता है कि विदूषक के लिए 'ब्रह्म-वधु' तथा 'महा ब्राह्मण' शब्द भी प्रयोग में आते हैं। अतः इन शब्दों का प्रयोग वह अपनी प्रशंसा प्राप्त करने के लिए करता है। यही कारण है 'मृच्छकटिक' नाटक में विट द्वारा ही मैत्रेय को 'महा ब्राह्मण' बहलाया गया है जिससे वह प्रसन्न हो जाता है। इसी प्रकार का एक स्थल स्वप्नवासवदत्ता में भी है। क्रुद्ध विदूषक को उदय द्वारा 'महा ब्राह्मण' शब्द से हर्षित करने का स्पष्ट वर्णन है।

विदूषक का नामकरण—

विदूषक के नामकरण के विषय में भी अनेक मत प्रचलित है परन्तु आचार्य भरत ने इस विषय में अपने विचार प्रकट नहीं किए । साहित्य दर्पण में विश्वनाथ जी का कथन है कि विदूषक का नाम वसन्त ऋतु या किसी पुष्प से सम्बन्धित होना चाहिए । अश्वघोष के अप्राप्त नाटको के विषय में कीर्त्य महोदय का कहना है कि अश्वघोष के वसन्तक का नाम कौमुदगध या और विदूषक का नाम भास ने वसन्तक ही रखा है । कुछ सीमा तक इन उदाहरणों से यह स्पष्ट होता है कि साहित्य दर्पणकार के नियमों का पालन हुआ है किन्तु कुछ नाटककारों ने लेशमात्र भी इन नियमों का पालन नहीं किया है । रत्नावली सुधाकर में विदूषक के नामकरण के विषय में भी यह नियम उपस्थित किया है कि विदूषक का नाम वसन्तक कपिलेय होना चाहिए और शारदातनय जी के कथनानुसार विदूषक का नाम शाकल्य, मौदगल्य वात्सायन, वसन्तक आदि होना चाहिए । यद्यपि पूर्ण रूप से इस परिपाटी के विषय में ज्ञात नहीं है किन्तु इतना अवश्य है कि नाटककारों के द्वारा उपर्युक्त नियम का सामान्य रूप से पालन नहीं हुआ है ।

विदूषक की अवस्था :—

विदूषक की अवस्था के सम्बन्ध में कुछ भी निश्चित रूप से नहीं कहा जा सकता है क्योंकि कुछ नाटकों में उसे 'बटुक' शब्द की सज्ञा से अभिहित किया गया है । 'प्रिय दक्षिणा' में वसन्तक को मूर्ख बटुक शब्द से सम्बोधित किया है और 'रत्नावली' में ब्राह्मण बालक तथा 'कौमुदी महोत्सव' में 'बहर बटुक' कहा गया है । 'विदुषालम्बिका' में चारायण अपने को बच्चों का बाप कहता है इसीलिए यह निश्चित रूप से नहीं कहा जा सकता कि वह बटुक, बूढ़ या युवक ही था । बटुक होने के विषय में यह कहा जा सकता है कि मृच्छकटिक नाटक में कुम्भिलक और शकार मैत्रेय को दुष्ट बटुक से अभिहित किया गया है ।

उपर्युक्त विवरण से यही ज्ञात होता है कि विदूषक को कई एक नामों से सम्बोधित किया गया है । 'अतिज्ञायोगव्यवस्था' के सूतीपाद में यह स्पष्ट वर्णन है कि विदूषक एक ब्रह्मचारी को वेशभूषा में मिथ्यान पात्र की खोज करता है । इस समय वह भिक्षुक के रूप में प्रकट नहीं होता है वरन् एक ब्रह्मचारी के रूप में उपस्थित होता है क्योंकि उसका स्वयं का कहना है कि वह इस मिथ्यान पात्र को लेकर गुरु के पास जायेगा । कुन्दमाला के पञ्चमांक में राम विदूषक को बालमित्र नाम से सम्बोधित करते हैं । कौमुदी महोत्सव में सूत्रधार के दो व्यक्ति सहायक के रूप में हैं, जिनमें से तपस्वी एक बालक है । इन परिपारवर्णकों में से अभिनवगुप्त के कथनानुसार एक विदूषक है ।

उपर्युक्त उद्धरणों से यह सिद्ध होता है कि संस्कृत साहित्य में वर्णित विद्रूपक की अवस्था कुछ नाटका में बाल्य तथा कुछ में युवा एवं कुछ नाटकों में वृद्ध है। राजशेखर द्वारा रचित विद्वदशालाभजिका में वर्णित है कि विद्रूपक चारायण अपनी पत्नी को शयन-शय्या से यह कह कर उठाने का प्रयत्न करता है कि 'ओह मेरे बच्चों की माँ उठो, सध्या समय पूजन का है।' यदि यह कथन यथार्थ है तो यह विद्रूपक एक वृद्ध पुरुष है। लक्षणग्रन्थों के विद्वान् विद्रूपक की अवस्था के विषय में मौन है। 'विणीसहार' 'महावीर चरित्र' में जो बटुक का प्रयोग है वह एक व्यंग्यात्मक रूपक में हुआ है। 'अभिज्ञान शाकुन्तल' में दो विरोधी प्रयोग हैं। एक स्थल पर बटुक का प्रयोग है तथा दूसरे स्थल पर रामानुज होने का वर्णन है, अतः यह स्पष्ट ज्ञात होता है कि वह एक युवक है और साज सज्जा के कारण ही वृद्ध रूप में भी प्रतीत होने लगता है।

पात्र के रूप में विद्रूपक की महत्ता—

विद्रूपक एक स्वतन्त्र पात्र है। यह किसी अन्य पात्र पर निर्भर नहीं रहता बरन् अपने कार्यों की पूर्ति स्वयं करता है। अतः उसके महान् कार्य नाटक में एक महत्त्वपूर्ण लक्ष्य की पूर्ति कराते हैं। इसलिए आचार्य भरत ने नाटक के पात्रों की सूची में विद्रूपक को सर्वोपरि स्थान दिया है और शारदातनय ने भी अपने ग्रंथों में विद्रूपक के स्थान को महत्त्व दिया है। हास्योत्पादन में यह विशेष रूप से सहायक सिद्ध होता है। 'अभिनव भारती' में अभिनव गुप्त ने सूत्रधार के दो सहायकों का वर्णन किया है जिसमें से एक विद्रूपक है। यथार्थ रूप से विद्रूपक के कार्यकलाप नाटक तक ही सीमित रहते हैं, किन्तु कुछ विद्वानों के कथनानुसार विद्रूपक समाज में भी अपने कार्यों को प्रदर्शित करता है, जैसे कामसूत्र में इस कथन की पुष्टि होती है। कौटिल्य में भी नायक नामक पात्र को नाटक के लिए विशेष पात्र माना है। इस प्रकार यह स्पष्ट ज्ञात होता है कि पात्र के रूप में भी विद्रूपक की अपनी महत्ता है। यह नायक का सहचरी पात्र भी होता है जो कि समय समय पर नायक की सहायता करता है।

विद्रूपक की वाणी एवं भाषा—

नाट्यशास्त्र के अनुसार विद्रूपक नायक का सहचर और सखा होता है। यह भी निर्दिष्ट किया गया है कि वह शास्त्रज्ञ और विद्वान होते थे साथ ही साथ जीवन में विविध कार्यशालाओं में अपनी दृष्टि रखते थे। इस मान्यता से यह निष्कर्ष सहज ही निचला जा सकता है कि उसकी भाषा अत्यन्त परिष्कृत और साहित्यिक धरातल की होनी चाहिए।

विदूषक से यह भी आशा की जाती है कि वह हास और परिहास में अपनी विशिष्ट प्रविभा का प्रयोग करने में कुशल होता है। ऐसी स्थिति में साहित्यिक भाषा में तभी हास एवं परिहास का प्रयोग हो सकता है जब कि श्लेष एवं यमक का आश्रय लिया जाये एवं अभिधा के साथ लक्षणा तथा व्यजना का प्रयोग भी किया जाए। इस प्रकार विदूषक की भाषा साहित्यिक चमत्कार से परिपूर्ण होनी आवश्यक है। संस्कृत साहित्य में भाषा का विधान यह है कि राजा एवं पण्डित वर्ग के द्वारा संस्कृत, सामान्यवर्ग तथा स्त्रियो द्वारा प्राकृत तथा निम्नवर्ग एवं विदेशिया द्वारा अपभ्रंश अथवा स्थानीय प्राकृत बोली जानी चाहिए। विदूषक राजा या नायक का सहचर होने के कारण सामान्य रूप से संस्कृत ही बोलता है और यह संस्कृत इतनी साहित्यिक होनी चाहिए जिसमें उसकी विद्वता और सूक्ति चमत्कार के लिए पर्याप्त अवसर मिल सके।

विदूषक के हास्योत्पादन में वाणी का भी प्रमुख स्थान है। विदूषक अश्लील वाक्य, असम्बद्ध प्रलाप और व्यर्थ कटाक्ष द्वारा दर्शक वर्ग का पर्याप्त मनोरंजन करता है। धारदातनय, आचार्य भरत एवं रामचन्द्र आदि ने विदूषक की वाणी के सम्बन्ध में भी प्रकाश डाला है। विदूषक की वाणी असम्बद्ध, विकृत, अशिष्ट, निरर्थक आदि होती है। इससे यह प्रतीत होता है कि शारीरिक क्रूरता से उसकी भिन्न विकृता शक्ति भी हास्योत्पादन में विशेष सहायक सिद्ध होता है। इस मत के लिए हमें विशेष उदाहरण मिलते हैं जैसे—मृच्छकटिक के नवभाक में मैत्रेय साकार को कुटिलीपुत्र एवं कुलटा-पुत्र से अभिहित किया है और 'मालविकाग्निमित्र' नाटक में शौतम इरावती को दासी को दास सुता के नाम से सम्बोधित किया है। अतः यह स्पष्ट ज्ञात होता है कि विदूषक विकृत वाणी का प्रयोग कर स्वतः की उद्देश्य पूर्ति में सफलता प्राप्त करता है। यह एक विद्वान् तथा अनुभवी व्यक्ति होता है और नायक को उचित परामर्श देने के लिए सदैव तत्पर रहता है। वाणी का सम्बन्ध स्वर से है। भाषा को आधार मानकर वाणी जो परिहास के लिए अग्रसर होती है वह वर्णोक्ति का आश्रय ग्रहण करती है। यह वर्णोक्ति कान्कु से भी सम्पन्न होती है। इस प्रकार विदूषक के मनोभावों को व्यक्त करने में भाषा और वाणी का सम्मिलित चातुर्य अपेक्षित है।

विदूषक का चरित्र—

विदूषक का चरित्र सश्लिष्ट तथा दुष्ट कह जा सकता है क्योंकि एक ओर तो वह हास्योत्पादन के कार्य में रत रहता है और दूसरी ओर वह नायक के विश्वासपात्र के रूप में कार्य करता है। राजा के प्रेम व्यापार में विदूषक प्रमुख पात्र होता है। कुछ विद्वानों के मतानुसार विदूषक एक विशेष जाति का व्यक्ति माना गया है जिसने उदरपूर्ति ही जीवन का लक्ष्य बना रखा है, इसी कारणों से विदूषक का चरित्र दुष्ट प्रतीत

होता है।

विदूषक हास्योत्पादन में विशेष सक्रिय पात्र है। इस कार्य में उसकी शारीरिक कुरूपता विशेष रूप से सहायक होती है। भावप्रकाश में स्पष्ट रूप से यह प्रदर्शित होता है कि विदूषक वह है जो स्वतः की शारीरिक कुरूपता, स्वतः के अनगलं प्रलाप तथा असंगत वस्त्र पहन करके जन-साधारण का मनोरंजन करता है। आचार्य भरत का नियम भी इसी प्रकार का है। इनके अनुसार विदूषक एक ब्राह्मण होता है और उसके दात बहुत बड़े हाते हैं तथा नेत्र कुछ लाल होते हैं, कुब्ज एवं विकृतानन होता है। इन वयनों से यह स्पष्ट है कि शारीरिक कुरूपता या अमुदरता ही हास्योत्पादन में विशेष रूप से सहायक होती है। शारीरिक कुरूपता विदूषक रंगमंच पर इसलिए उपस्थित करता है कि क्षण भर के लिए हास्योत्पादन हो सके। विदूषक स्वतः की साज-सज्जा आदि के द्वारा ही कुरूपता को उत्पन्न करता है यद्यपि यह कुरूपता उसकी स्थायी नहीं होती है।

संस्कृत नाटकों में हास्योत्पादन का कार्य विदूषक, विट आदि करते हैं। विदूषक हास्योत्पादन के लिए वेणुभूषा, वाणी आदि का आश्रय लेता है। प्रायः हास्योत्पादन के अतिरिक्त विदूषक अनेक कार्य करता है। नाट्यशास्त्र में भरतमुनि ने विदूषक को 'कलदे विभूषित वदन' पुकारा है। शारदासन ने भी भावप्रकाश में यही विचार प्रकट किये हैं। अतः यह स्पष्ट है कि विदूषक कृत्रिम कुरूपता से मनोरंजन करने में सफल होता है। विट का कार्य व्यापार विदूषक की भांति व्यापक तो नहीं है तथापि वह परिस्थिति को इस प्रकार मोड़ देता है कि वह हास्यास्पद हो जाता है। विट का क्रियाकलाप नाटक की मुख्य संवेदना में कोई विशिष्ट योग तो नहीं रहता किन्तु विनोद या परिहास की परिस्थितियों में उसका सजाजन अवश्य हो जाता है।

विदूषक के लक्षण :—

विदूषक के सम्बन्ध में एक महत्वपूर्ण एवं विचारणीय बात यह है कि प्रायः संस्कृत के सभी नाटककारों ने विदूषक को पैदू तथा भुवसड एवं लालची प्रदर्शित किया है। यही छाप विदूषक की हमारे हिन्दी नाटकों पर भी पड़ी है। क्या कारण है कि नाटककारों ने इस पैदूपन के गुण को विशेष रूप से महत्व दिया है। नाटक में जीवन सग्राम के विशिष्ट भाग के चित्रण में पैदूपन की पुकार, जगन् की मधुर भाषा के ऊपर मानव का ध्यान अपनी ओर आकर्षित कर लेनी है। संसार में केवल प्रेम या सग्राम सत्यता की महत्ता नहीं है किन्तु पैदू भी एक अनिवार्य सत्य है। समाज के अधिवासियों में पैदूपति का साधन अन्य साधना से कहीं अधिक रोचक एवं आग्रहपूर्ण है। हास्य के उत्पादन में जहाँ अनेक परिस्थितियाँ सहायक होती हैं वहाँ पैदू की पुकार से चिल्लाना तथा प्रत्येक बात में रूपक का आरोप करना वास्तव में हास्य का कारण हो जाता है।

राजा अनेक प्राणियों का अन्नदाता होता है और उसे किसी भी वस्तु की कमी नहीं होती। अपनी समृद्धि में राजा सब प्रकार से आश्वस्त है। उसकी पाकशाला में अनेक प्रकार के व्यंजन प्रत्येक समय उपलब्ध रहते हैं। जहाँ भोजन के अनेकानेक भेद और उपभेद प्रस्तुत हैं वहाँ यदि राजा का मित्र विदूषक पेट पर हाथ फेर कर लड्डुओं को सृष्टि की दृष्टि से देखे तो आश्चर्य क्या ! और यही परिस्थिति संभवतः विदूषक को पेटूषण की ओर प्रेरित करती है जिससे हास्य अनेक प्रकार से उत्पन्न होता है। विदूषक नायिका के पास जाकर नायक का सन्देश पहुँचाता है और उसकी उदासी दूर करता है। प्रसन्नता के वातावरण का निर्माण करने के लिए विदूषक को अपनी साज-सज्जा तथा वेशभूषा का सहारा लेना पड़ता है। वह अपनी तिलक-मुद्रा एवं टोपी तथा चाल-ढाल के द्वारा ही हास्य को उत्पन्न करता है। वह अपनी काया की दुहाई देकर अपनी भोजन-प्रियता तथा पेटूषण की ओर इंगित करके पाठकों एवं दर्शकों को हँसाने का प्रयत्न करता है। इसी दृष्टिकोण को उभारने के लिए हिन्दी नाटकों में भी विदूषक को महत्व दिया गया है।

विदूषक के पेटूषण के उदाहरण :—

विदूषक के पेटूषण के अनेक उदाहरण हमें संस्कृत एवं हिन्दी नाटकों में मिलते हैं। संस्कृत नाटककार मास के 'प्रतिज्ञायोगन्दरायण' में विदूषक वासवदत्ता की याद करता है। यह माद इसलिए है कि वह उसकी मिठाई की चिन्ता रखती थी, उसके लिए मिठाई का प्रबन्ध करती थी।

मृच्छकटिक का विदूषक भी पेटूषण के आग्रह से मुक्त नहीं है। यद्यपि वह सकट के समय में भी राजा से पूयक् नहीं होता सर्वदा उसके हितार्थ जान पर खेल जाने के लिए तत्पर रहता है, तथापि इसमें भी उसकी भोजन लिप्ता जाग्रत रहती है। बसन्तसेना की पाँचवीं क्योड़ी में पहुँच कर वह कहता है—'यहाँ बसन्तसेना का रसोई गृह मालूम होता है क्योंकि अनेक प्रकार के व्यंजनों में हीण और जीरे की महक से हम जैसे दरिद्रों की नार टपकी पड़ती है—एक ओर लड्डू बँब रहे हैं दूसरी ओर मालपुआ बनता है जहाँ बदाचित् कोई भुझने खाने को भूटे हो पृथ्वी से तो पाँव धो भोजन के लिए तुरन्त बैठ जाऊँ।' कालिदास का मादव्य भी इस पेट-पीड़ा से आक्रान्त है। नागानन्द और रत्नावली में भी विदूषक को इसी लक्षण से संयुक्त किया गया है।

यही पेटूषण का गुण हिन्दी नाटकों में प्रसाद जी के विदूषक में भी है। अजातशत्रु में उदयन का विदूषक जीवक से बात करते हुए कहता है :

‘जीवक—तुम लोग जैसे चाटुकारों का भी कैसा अधम जीवन है।

वसन्तक—और आप जैसे लोगों का उत्तम। कोई माने चाहे न माने टाँग उड़ाये जाते हैं। मनुष्यता का ठेका लिए फिरते हैं।

जीवक—अच्छा भाई तुम्हारा कहना ठीक है जाओ किसी प्रकार से पिंड तो छूटे।

वसन्तक—पद्मावती देवी ने कहा कि आर्य जीवक से कह देना कि अजान का कोई अनिष्ट न होने पावेगा, केवल शिक्षा के लिए ही यह आयोजन है और माता जी से धिन्ती से कह देंगे कि पद्मावती बहुत शीघ्र उनका दर्शन शावस्ती में करेगी।

जीवक—अच्छा तो क्या युद्ध होना आवश्यक है ?

वसन्तक—हा जी, प्रसेनजित भी प्रस्तुत है। महाराज उदयन से मन्त्रणा ठीक हो गयी है, आग्रमण ही चाहता है। महाराज बिम्बसार की सेना ठीक रखना अब वहाँ आया ही चाहते हैं पतल परसा रहे समझा न।

जीवक—अरे पेड़, युद्ध में तो कौवे गिद्ध पेट भरते हैं।

वसन्तक—और हम इस आपस के युद्ध में ब्राह्मण भोजन करेंगे ऐसी तो शास्त्र की आज्ञा ही है क्योंकि युद्ध से प्रायश्चित्त लगता है फिर तो बिना ह ह ह ह—(पेट पर हाथ फेरता है।^१)

उसका व्यग्य और हास्य भोजन को लेकर जीवक की हँसी उड़ाने तक ही सीमित रह जाता है। इस मौति प्रत्येक बात में पेट का रूपक परिहास का पूरा परिचय प्रदान करता है।

अंग्रेजी, फ्रान्सीसी, संस्कृत एवं हिन्दी के हास्य लेखकों के हास्योत्पादन के सिद्धांतों में समानता दृष्टिगत होती है यद्यपि प्रत्येक देश की परिस्थितियाँ तथा समस्याएँ विभिन्न प्रकार की होती हैं। अंग्रेजी नाटकों में पारिवारिक समस्याओं की मात्रा का प्रयोग अधिक हुआ है। सभी देशों में हास्य के आलम्बनों में सामाजिक कुरीतियाँ एवं असंगतियाँ मिलती हैं। अंग्रेजी साहित्य में विदूषक प्रधान नाटकों की भोजन-प्रियता के अनेक उदाहरण मिलते हैं।

हिन्दी नाटकों में विदूषक की स्थिति एवं महत्व :—

हिन्दी नाटकों में हास्य का प्रयोग दो रूपों में हुआ है :—

१—हास्य, जो विदूषक के द्वारा प्रयुक्त हुआ है।

२—हास्य, जिसके उत्पादन के लिए विदूषक के अतिरिक्त परिस्थिति अथवा

किसी अन्य पात्र का प्रयोग किया गया है।

विदूषक द्वारा हास्य का प्रयोग भारतेन्दु हरिश्चन्द्र जी ने अपने नाटकों में अत्यधिक मात्रा में किया है। हास्य जिसके उत्पादन के लिए विदूषक के अतिरिक्त परिस्थिति अथवा किसी अन्य पात्र का प्रयोग किया गया है। सर्वप्रथम इसका प्रयोग जयशंकर प्रसाद जी एवं मिश्रबन्धु जी ने अपने नाटकों में किया है। इस श्रेष्ठ विधि ने एक नवीन प्रणाली को जन्म दिया। अतः इस विधि को हम आधुनिक युग का परिवर्तित रूप कह सकते हैं। साम्य कोटि के नाटककारों में पात्र वारम्बार हँसाते हैं, ऐसे पात्र सध्या में एक दो से अधिक होते हैं। इस कोटि के नाटकों के उदाहरण श्री मिश्रबन्धु के नाटक इशान वर्मन, पूर्व भारत तथा उत्तर भारत रामचरित्र आदि में मिलते हैं। शिवा जी के नाटक के पात्रों द्वारा उत्कृष्ट रूप से हास्योत्पादन हुआ है। संस्कृत नाट्य शास्त्र का अत्यधिक अनुकरण रायदेवी प्रसाद पूर्ण जी ने 'चन्द्रकला भानु कुमार' नाटक में किया है।

इस विषय के दृष्टिकोण से भारतेन्दु हरिश्चन्द्र जी का स्थान महत्वपूर्ण है। इन्हीं के नाटकों में सर्वप्रथम हम विदूषक को पाते हैं। अतः इनके नाटकों में हमें विदूषक प्रायः उसी रूप में दृष्टिगत होता है जिस रूप में संस्कृत नाटकों के विदूषक कार्य करते हैं। यह अवश्य है कि उनके विदूषक कार्य निर्वाह में अधिक सबेष्ट और कौतुकप्रिय होते हैं। साहित्यिक हास्य को प्रस्तुत करने में उनके विदूषकों की भाव-भूमि वैसी ही उर्वर है जैसी संस्कृत नाटककारों के विदूषकों की हो सकती है।

उदाहरण के लिए 'वैदिकी हिंसा-हिंसा न भवति' का उदाहरण देखिए—

विदूषक—हे भगवान, इस बकवादो राजा का नित्य कल्याण हो, जिससे हमारा नित्य पेट भरता है। हे ब्राह्मण लोगो ! तुम्हारे मुख में सरस्वती हंस सहित वास करे और उनकी पूँछ मुँह में न अटके। हे पुरोहित नित्य देवी के सामने भरामा करो और प्रसाद खाया करो।

विदूषक—य्यो वेदान्ती जी, आप भास खाते हैं या नहीं ?

वेदान्ती—तुमको इससे क्या प्रयोजन है ?

विदूषक—नहीं कुछ प्रयोजन तो नहीं है हमने इस वास्ते पूछा है कि आप तो वेदान्ती अर्थात् बिना दाँत हैं सो कैसे भक्षण करते होगे।^१

इस कथन से यह स्पष्ट हो जाता है कि भारतेन्दु के विदूषक कितने वाक्पटु और संवाद कुशल हैं। इन संवादों में कहीं-कहीं उत्कृष्ट कोटि का हास्य प्रयुक्त होता है।

नाटक की कथावस्तु को दृष्टि में रखते हुए, विदूषक को दो कोटियाँ हो जाती हैं—

१—ऐसे नाटक, जिसमें विदूषक नायक से सम्बन्धित होता है। इस कोटि के अन्तर्गत प्रसाद जी के 'स्कन्दगुप्त' और 'विशाख' तथा श्रीनिवास दास जी के 'रणधीर' और 'प्रेममोहिनी' आते हैं।

२—दूसरी श्रेणी ऐसे नाटकों की है जिनमें नायक विदूषक से प्रत्यक्ष रूप से संबन्धित नहीं रहता है। जैसे प्रसाद जी का 'अजातशत्रु' नामक नाटक इस कोटि के अन्तर्गत आता है।

विदूषक पर दृष्टिपात करते हुए तथा उन भेदों को ध्यान में रखते हुए हम विदूषक का अध्ययन सरलतापूर्वक कर सकते हैं।

प्रथम : करुण अथवा शान्त रस की तीव्रता का अवरोध :—

नाटक में ऐसी अनेक स्थितियाँ आती हैं जहाँ पर करुण या वैराग्य का इतना जोर दर्शकों के हृदय पर पड़ता है कि सामान्य स्थिति में वह उसे वहन नहीं कर सकते। ऐसी स्थिति में नाटक की मुख्य संवेदना के अपसर करने के हेतु रसोभय विविधता लाने के लिए विदूषक के प्रवेश की आवश्यकता समझी जाती है। इससे परिस्थितियों और भावों की आवश्यकता से अधिक परिणति नहीं होने पाती, हम मनोवैज्ञानिक दृष्टि से भावों के अत्यधिक जोर से मुक्त हो जाते हैं। अभिज्ञान साकुन्तल में दुष्यन्त को विरह के अवसाद से मुक्त करने का कार्य नाटक द्वारा ही होता है। प्रसाद के अजातशत्रु में राजनीति विद्रोहों की अशान्ति से जो मुक्ति प्राप्त होती है उसमें वसन्तक का बहुत बड़ा हाथ है। अतः नाटक के अन्तर्गत विविध रसों के सन्तुलन का कार्य विदूषक के द्वारा बड़ी सरलता से हो सकता है।

द्वितीय: गम्भीर वातावरण में विनोद :—

नाटक में अनेक परिस्थितियाँ ऐसी उपस्थित हो जाती हैं जिसका हल प्रत्यक्षतः दृष्टिगत नहीं होता है। अनेक समस्याएँ ऐसी आती हैं जिनका समाधान बुद्धि के प्रयोग से सम्भव नहीं होता है, ऐसी परिस्थिति में विदूषक का विनोद अनेक परिस्थितियों को हल कर देता है। उदाहरण के लिए श्री माखनलाल चतुर्वेदी रचित कृष्ण-अर्जुन में महर्षि गालव की अभिशापमयी मुद्रा का समाधान शस के हाथ से हो जाता है।

तृतीय: परिस्थिति विपर्यय से मनोरंजन :—

नाटक में जब कोई चिन्तापूर्ण अथवा भय-संकुल परिस्थिति आती है तो उसके समानान्तर परिस्थिति को उलट देने से नाटक में मनोरंजन की सृष्टि हो जाती है। उदाहरण के लिए स्कन्दगुप्त के प्रथम अंक के दूसरे दृश्य में जहाँ पृथ्वी सेना और भट्टारक-सौराष्ट्र पर आक्रमण की बात कर रहे हैं वहाँ मुद्गल कहता है जय हो देव। पाकशाला

किसी अन्य पात्र का प्रयोग किया गया है।

विदूषक द्वारा हास्य का प्रयोग भारतेन्दु हरिश्चन्द्र जी ने अपने नाटकों में अत्यधिक मात्रा में किया है। हास्य जिसके उत्पादन के लिए विदूषक के अतिरिक्त परिस्थिति अथवा किसी अन्य पात्र का प्रयोग किया गया है। सर्वप्रथम इसका प्रयोग जयशंकर प्रसाद जी एवं मिश्रबन्धु जी ने अपने नाटकों में किया है। इस श्रेष्ठ विधि ने एक नवीन प्रणाली को जन्म दिया। अतः इस विधि को हम आधुनिक युग का परिवर्तित रूप कह सकते हैं। साम्य कोटि के नाटककारों में पात्र बारम्बार हँसाते हैं, ऐसे पात्र सख्या में एक दो से अधिक होते हैं। इस कोटि के नाटकों के उदाहरण श्री मिश्रबन्धु के नाटक इशान वर्मन, पूर्व भारत तथा उत्तर भारत रामचरित्र आदि में मिलते हैं। शिवा जी के नाटक के पात्रों द्वारा उत्कृष्ट रूप से हास्योत्पादन हुआ है। संस्कृत नाट्य शास्त्र का अत्यधिक अनुकरण रामदेवी प्रसाद पूर्ण जी ने 'चन्द्रकला भानु कुमार' नाटक में किया है।

इस विषय के दृष्टिकोण से भारतेन्दु हरिश्चन्द्र जी का स्थान महत्वपूर्ण है। इन्हीं के नाटकों में सर्वप्रथम हम विदूषक को पाते हैं। अतः इनके नाटकों में हमें विदूषक प्रायः उसी रूप में दृष्टिगत होता है जिस रूप में संस्कृत नाटकों के विदूषक कार्य करते हैं। यह अवश्य है कि उनके विदूषक कार्य निर्वाह में अधिक सघेष्ट और कौतुकप्रिय होते हैं। साहित्यिक हास्य को प्रस्तुत करने में उनके विदूषकों की भाव-भूमि वैसी ही उबल रही है जैसी संस्कृत नाटककारों के विदूषकों की हो सकती है।

उदाहरण के लिए 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति' का उदाहरण देखिए—

विदूषक—हे भगवान्, इस कफलादी राजा का नित्य कल्याण हो, जिससे हमारा नित्य पेट भरता है। हे ब्राह्मण लोगो! तुम्हारे मुख में सरस्वती हंस सहित वास करे और उनकी पूँछ मुँह में न अटके। हे पुरोहित नित्य देवी के सामने भराया करो और प्रसाद खाया करो।

विदूषक—यया वेदान्ती जी, आप मास खाते हैं या नहीं?

वेदान्ती—तुमको इससे क्या प्रयोजन है?

विदूषक—नहीं कुछ प्रयोजन तो नहीं है हमने इस वास्ते पूछा है कि आप तो वेदान्ती अर्थात् बिना दाँत हैं सा कैसे भक्षण करते होगे।^१

इस कथन से यह स्पष्ट हो जाता है कि भारतेन्दु के विदूषक कितने वाक्पटु और सवाद नुशाल हैं। इन सवादों में कहीं-कहीं उत्कृष्ट कोटि का हास्य प्रयुक्त होता है।

नाटक की कथावस्तु को दृष्टि में रखते हुए, विदूषक की दो कोटियाँ हाँ जाती हैं—

१—ऐसे नाटक, जिसमें विदूषक नायक से सम्बन्धित होता है। इस कोटि के अन्तर्गत प्रसाद जी के 'स्कन्दगुप्त' और 'विशाख' तथा श्रीनिवास दास जी के 'रणधीर' और 'प्रेममोहिनी' आते हैं।

२—दूसरी श्रेणी ऐसे नाटकों की है जिनमें नायक विदूषक से प्रत्यक्ष रूप से संबन्धित नहीं रहता है। जैसे प्रसाद जी का 'अजातशत्रु' नामक नाटक इस कोटि के अन्तर्गत आता है।

विदूषक पर दृष्टिपात करते हुए तथा उन भेदों को ध्यान में रखते हुए हम विदूषक का अध्ययन सरलतापूर्वक कर सकते हैं।

प्रथम : करुण अथवा शान्त रस की तीव्रता का अवरोध :—

नाटक में ऐसी अनेक स्थितियाँ आती हैं जहाँ पर करुण या वैराग्य का इतना प्रोक्त दर्शकों के हृदय पर पड़ता है कि सामान्य स्थिति में वह उसे वहन नहीं कर सकते। ऐसी स्थिति में नाटक की मुख्य सचेतना के अग्रसर करने के हेतु रसोपम विविधता लाने के लिए विदूषक के प्रवेश की आवश्यकता समझी जाती है। इससे परिस्थितियाँ और भावों की आवश्यकता से अधिक परिणति नहीं होने पाती, हम मनोवैज्ञानिक ढंग से भावों के अत्यधिक बोझ से मुक्त हो जाते हैं। अभिज्ञान शाकुन्तल में दुष्यन्त को विरह के अवसाद से मुक्त करने का कार्य नाटक द्वारा ही होता है। प्रसाद के अजातशत्रु में राजनीति विद्रोहों की अद्यान्ति से जो मुक्ति प्राप्त होती है उसमें वसन्तक का बहुत बड़ा हाथ है। अतः नाटक के अन्तर्गत विविध रसों के सन्तुलन का कार्य विदूषक के द्वारा बड़ी सरलता से हो सकता है।

द्वितीय: गम्भीर यातावरण में विनोद :—

नाटक में अनेक परिस्थितियाँ ऐसी उपस्थित हो जाती हैं जिसका हल प्रत्यक्षतः दृष्टिगत नहीं होता है। अनेक समस्याएँ ऐसी आती हैं जिनका समाधान बुद्धि के प्रयोग से सम्भव नहीं होता है, ऐसी परिस्थिति में विदूषक का विनोद अनेक परिस्थितियों को हल कर देता है। उदाहरण के लिए श्री माखनलाल चतुर्वेदी रचित कृष्ण-अर्जुन में महर्षि गालव की अभिशापमयी मुद्रा का समाधान दास के हाथ से हो जाता है।

तृतीय: परिस्थिति विपर्यय से मनोरंजन :—

नाटक में जब कोई चिन्तापूर्ण अथवा भय-संकुल परिस्थिति आती है तो उसके समानान्तर परिस्थिति को उलट देने से नाटक में मनोरंजन की सृष्टि हो जाती है। उदाहरण के लिए स्कन्दगुप्त के प्रथम अंक के दूसरे दृश्य में जहाँ पृथ्वी सेना और भट्टार्क-सौराष्ट्र पर आक्रमण की बात कर रहे हैं वहाँ मुद्गल बहता है जय हो देव ! पावशाला

पर चढ़ाई करनी हो तो मुझे आज्ञा मिले। मैं अभी उसका सर्वस्वान्तर कर डालूँ।^१ विदूषक द्वारा पाकशाला पर आक्रमण करने की बात विनोद उत्पन्न करने के लिए ही प्रस्तुत की जाती है।

चतुर्थः परिहास :—

किसी दार्शनिक सिद्धान्त या समस्या पर विचार करते समय जब उस समस्या के समानान्तर किसी विनोदात्मक भाष्य या टीका की अवतारणा की जाती है तो इस कार्य में विदूषक का विशेष हाथ रहता है। इस प्रकार की व्याख्या से सिद्धान्त की अवहेलना तो नहीं होती किन्तु हास्य की सरणियाँ प्रस्तुत हो जाती हैं। उदाहरण के लिए स्कन्दगुप्त के प्रथम अंक के छठे दृश्य में मातृगुप्त एवं मुद्गल के वार्तालाप में यह झलक देखी जा सकती है।

मातृगुप्त—हां तुमने गीता पढ़ी होगी ?

मुद्गल—हां अवश्य, ब्राह्मण और गीता न पढ़ें ?

मातृ०—उसमें तो लिखा है कि 'न त्वे वाहं जातु ना सौ न त्व नेने नहम्' है, न तुम हो, न यह वस्तु है न तुम्हारी है, न हमारी। फिर इस छोटी-सी गठरी के लिए इतना झगड़ा ?

मुद्गल—ओ हो ! तुम नहीं समझ।

मातृ०—क्या !

मुद्गल—गीता सुनने के बाद क्या हुआ ?

मातृ०—महाभारत।

मुद्गल—तब भइया इसी गठरी के लिए महाभारत का एक लघु संस्करण हो जाना आवश्यक है। गठरी में हाथ लगाया कि डंडा लगा।^२

इसी प्रकार श्री माखनलाल चतुर्वेदी के 'कृष्णार्जुन युद्ध' नाटक में शशि जब अमरकोष का श्लोक पढ़ता है—'यस्य ज्ञान दयासिन्धो'

तो दाँख उसी के आधार पर व्याख्या करता है—

'पुस्तक पढ़ हुआ अन्धो'

पंचम : साहित्यिक विनोद :—

किसी परिस्थिति को मनोरंजक या सहज बनाने के लिए श्लेष या यमक के सहारे अथवा किसी लोकोक्ति के माध्यम से विनोद उपस्थित किया जाता है। उदाहरण के लिए

१. जयशंकर प्रसाद—स्कन्दगुप्त—प्रथम अंक, छठा दृश्य—पृ० ३८

२—स्कन्दगुप्त—जयशंकर प्रसाद—प्रथम अंक, छठा दृश्य, पृ० ३८

अजातशत्रु के तीसरे अंक के छोटे दृश्य में वसन्तक का कथन देखा जा सकता है। उदाहरण के लिए 'ब्रह्मा भी कभी भोजन करने के पहिले मेरी ही तरह भाग पी लेते होंगे, तभी तो ऐसा उलट फेर...ऐ किन्तु, परन्तु तथापि वही कहावत 'पुनर्मूर्षिको भव'। एक चूहे को किसी श्रृपि ने दया करके व्याघ्र बना दिया, वह उन्ही पर गुरा नि लगा, जब भसटने लगा तो चट से बाण जी बोले—'पुनर्मूर्षिको, भव'...जा बच्चा, फिर चूहा बन जा। महादेवी, वासवदत्ता को यह समाचार चल कर सुनाऊंगा। अरे उसी के फेर में मुझे देर हो गई। महाराज ने वैवाहिक उपहार भेजे थे, सो अब तो मैं पिछड़ गया। लड़कू तो मिलेंगे। अजी बासी होगा तो क्या मिलेगा तो। ओह, नगर में तो आलोक माला दिखायी देती है। सम्भवतः वैवाहिक महोत्सव का अभी अन्त नहीं हुआ, तो चली।'।

इस प्रकार विदूषक के अध्ययन में हमें पाँच तत्वों का सरलता से परिचय मिल जाता है।

अब हम विदूषक विहीन नाटको पर विचार करेंगे—

यह देखा जा चुका है कि विदूषक प्रायः ऐसे नाटको में स्थान पाते हैं जहाँ नायक राजा अथवा अभिजात्य वर्ग के व्यक्ति होते हैं। जहाँ नाटक की कथा-वस्तु सामान्य कोटि के पात्रों द्वारा ही निर्मित होती है वहाँ विदूषक के लिए कोई आश्रयदाता ही नहीं होता। ऐसी स्थिति में विदूषक के बदले किसी अन्य पात्र द्वारा ही हास्य की सृष्टि होती है। ऐसे विदूषक-विहीन नाटको को हम निम्नलिखित भेदों में बांट सकते हैं—

१—**प्रहसन**—ऐसे नाटको में कथावस्तु स्वयं ही हास्योत्पादक और उनमें भ्रान्त होता है। ऐसे नाटक प्रहसन के अन्तर्गत आते हैं। इस कोटि में जी० पी० श्रीवास्तव का 'कुर्सी मेज़' और बदरीनारायण भट्ट का 'घोषा वसन्त' तथा श्री सुदर्शन जी का 'आनरेरी मजिस्ट्रेट' आदि हैं।

२—**उपहासात्मक**—इस कोटि में वे नाटक आते हैं जिनमें उपहास का प्रयोग हुआ है अतः वे उपहासात्मक नाटक कहे जा सकते हैं। श्री जी० पी० श्रीवास्तव का 'साहित्य का सपूत', मट्टजी का 'मिस अमेरिकन' और डा० रामकुमार वर्मा का 'पृथ्वी का स्वर्ग' इनके उदाहरण हैं।

प्रायः इस भाँति हम देखते हैं कि विदूषकविहीन नाटको के अनेक भेद हो सकते हैं। इन भेदों के अन्तर्गत हास्यात्मक अथवा परिहासात्मक नाटक भी हो सकते हैं। उदाहरण ले लिए—डा० गोपीनाथ तिवारी द्वारा लिखित 'मिस्टर जी० एम० वर्मा—कालिज में' परिहासात्मक नाटक के अन्तर्गत बुद्धिचन्द जब बी० ए० प्रथम वर्ष में प्रवेश करने के लिए मि० वर्मा से बात करता है तो मि० वर्मा बुद्धिचन्द से १०० रुपये लेकर

तीन पत्र लिखने की बात कहता है जो हास्य उत्पन्न करते हैं ।

मि० वर्मा—मे तीन पत्र दूंगा । १—महाशय प्रतापनारायण एम० ए० को । उनकी तूती बोलती है । पैसा ऐंटना खूब आता है । डी० एस० पी० वगेरा सब डरते हैं चूँ तक नहीं करते । पक्का नेता है । बस बेचल सच बोलने की बसम खा रखी है । प्रिंसिपल उन्हें को सृष्टि है, चूँ न करेगा वे एक पत्र आपको देंगे । मेरे रिश्तेदार है । २—वाइस प्रिंसिपल को एक बड़ी मछली रोह, सीगात में आप ही दे दो । मेरे मित्र मिस्टर भुखर्जी साथ जायेंगे । मछली देखने ही मुँह में पानी भर आयेगा फिर चाहे जो कुछ करा लेना । ३—हेड क्लर्क को एक बोतल । बस काम बना समझो ।’

प्रहसन की कथा अतिरंजित होती है और प्रहसन के पात्र भी दर्शकों को हँसाते हैं । उपहासात्मक नाटका में मुधार की भावना निहित रहती है । प० बदरीनारायण भट्ट के उपहासात्मक नाटक ‘मिस अमेरिकन’ में अंग्रेजी नरेशों तथा सेठों पर आक्षेप किए गए हैं ।

आधुनिक युग में साहित्यिक हास्य का उत्कृष्टतम प्रयोग महान् नाटककार श्री जयशंकर प्रसाद जी ने अपने नाटकों में किया है । विदूषक की हास्य-परम्परा के स्थान पर उन्होंने अनेक प्रसंगों पर हास्य की सृष्टि अन्य पात्रों द्वारा भी कराई है । इस क्षेत्र में ‘प्रसाद’ के बाद मिथबन्धुओं ने भी विदूषक-रहित हास्य के प्रयोग अपने नाटकों में किए हैं । इनके हास्योत्पादक पात्रों में कोई सिपाही है तो कोई नागरिक है । कहीं-कहीं अनेक ग्रामीण पात्र, जो विविध बोलियों के प्रयोग से हास्य की सृष्टि करते हैं । मिथबन्धुओं के नाटकों से यह स्पष्ट हो जाता है कि उन्होंने भी सफल हास्य का सृजन किया है । पात्रों ने भी खूब चतुराई के साथ अपनी कला एवं कुशलता प्रदर्शित की है ।

विदूषक युक्त नाटकों में एक उल्लेखनीय बात जो प्रायः खटकती है वह यह है कि विदूषक एक मशीन की भाँति प्रत्येक अंक में उपस्थित होता है और दर्शकों को बिना किसी तात्पर्य के हँसाने का घोर प्रयत्न करता है । मिथबन्धुओं ने सदैव ही इस बात का ध्यान रखा है कि कहीं हास्य का विधान अनुचित एवं अस्वाभाविक न हो जाए । जो पात्र हास्योत्पादन कराते हैं वे हमें किसी ठीक समय एवं निश्चित रूप से नहीं मिलते हैं, वे यत्र तत्र उपस्थित होकर दर्शकों का सुखचिपूर्ण मार्मिक मनोरंजन करते हैं ।

निष्कर्ष—

हिन्दी नाटकों में प्रारम्भ से ही विदूषक सहित और विदूषक रहित दोनों प्रकार के रूप नियोजित किये गये हैं। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने विदूषक की मान्यता सस्कृत नाट्य-शास्त्र के आधार पर रखी है। यह विदूषक सामान्य रूप से उन नाटकों में है जिनका नायक राजवर्ग का व्यक्ति है। 'वैदिकी हिंसा-हिंसा न भवति' में विदूषक है किन्तु सत्य हरिश्चन्द्र नाटक में करुण रस का प्रधान्य होने के कारण किसी विदूषक की सम्भावना नहीं हो सकी है। चन्द्रावली नाटिका में विदूषक की स्थिति सम्भव नहीं हुई है। उनके शेष मौलिक नाटकों में जिनमें 'विपश्य विपमौषधम्', 'भारतदुर्दशा', 'अन्धेरनगरी', और 'नीलदेवी' में स्पष्टतया किसी विदूषक का उल्लेख नहीं है यद्यपि 'विपश्य-विपमौषधम्' में भण्डारचार्य एवं अन्धेर नगरी में स्वयं राजा तथा उसके सहयोगी पात्र विदूषक का कार्य-निर्वाह हास्य की परिस्थितियों को उत्पन्न करते हुए करते हैं। इस भाँति दोनों प्रकार के हास्यों का प्रयोग भारतेन्दु हरिश्चन्द्र जी के नाटकों में मिलता है।

भारतेन्दु युग के नाटककारों ने हास्य और व्यंग्य के लिए विविध पात्रों एवं परिस्थितियों को ही कथावस्तु में नियोजित किया है क्योंकि उस काल के नाटक अधिकतर सामाजिक भ्रष्टाचार का दूर करने के लिए लिखे गए थे।

संस्कृत नाट्य परम्परा में विदूषक का स्पष्ट रूप से प्रयोग करने में प्रसाद जी अप्रगण्य हैं। इसका कारण यह है कि प्रसाद के सभी नाटक ऐतिहासिक हैं जिनके नायक राजवर्ग के व्यक्ति हैं। इतना हाते हुए भी नाटक की संवेदना की दृष्टि से प्रसाद अपने सभी नाटकों में विदूषक का नहीं रख सके हैं। उदाहरण के लिए चन्द्रगुप्त नाटक, यद्यपि तीन-तीन नरेशों को प्रमुखता प्रदान करता है फिर भी उसमें कोई विदूषक नहीं है। चन्द्रगुप्त, नन्द और सिकन्दर—तीनों राजन्य वर्ग के हैं किन्तु इनके पास कोई विदूषक नहीं है। अजातशत्रु एवं स्कन्दगुप्त नाटकों में जहाँ विदूषक की स्थिति है वहाँ पर संस्कृत नाट्यशास्त्र का भी पालन किया गया है। प्रत्येक में भोजन-भट्टता का संकेत मिलता है। इस सन्दर्भ में मिथ-बन्धुओं ने भी विदूषक के प्रयोग में संस्कृत नाट्यशास्त्र की परम्परा का प्रयोग किया है। दोनों की विदूषक-प्रणाली में अन्तर यह है कि प्रसाद के विदूषक नाटक की मुख्य संवेदना से भी सलग्न हो जाते हैं जहाँ मिथ-बन्धुओं के विदूषक एक मात्र हास्य के ही प्रतीक रहते हैं। इस दृष्टि में प्रसाद के विदूषक मिथबन्धुओं के विदूषक से अधिक सजग एवं क्रियाशील हैं। यह बात अवश्य ही स्वीकार की जा सकती है कि प्रसाद के विदूषक का हास्य साहित्यिक एवं सप्रयास है।

१. लोक नाट्य

२. लोक नाट्य की विकास-परम्परा

३. लोक नाट्य के विभिन्न रूप :

- | | | |
|--------------------|---------------------|--------------------|
| (क) जानवरों के खेल | (ख) रास लीला | (ग) रामलीला |
| (घ) नौटंकी | (ङ) भवाई | (च) जात्रा |
| (छ) गम्भीरा | (ज) कीर्तनियों | (झ) अंकिया |
| (झ) कठपुतली | (ट) तमाशा | (ठ) ललित |
| (ड) गोंधल | (ड) ख्याल | (ण) वीथी भागवन्तुम |
| (त) मांच | (थ) जातीय लोक नाट्य | |

४. लोक नाटकों की विशेषताएँ—

- | | |
|---------------------|-------------------|
| (क) भाषा तथा संवाद | (ख) कथानक |
| (ग) पात्र | (घ) चरित्र-चित्रण |
| (ङ) संगीत का प्रयोग | (च) रंगमंच |
| (छ) हास्य रस | (ज) लोक वार्ता |
| (झ) उद्देश्य | |

५. धार्मिक महत्त्व

६. सामाजिक एवं राजनीतिक महत्त्व .

लोक नाट्य—

लोक में अभिनय के आधार पर ही नियम बनाए जाते हैं और लोक द्वारा आरोपित नियमों को अपनाकर ही विशिष्ट कलाओं का विकास होता है। मानव सम्यता के विकास के साथ ही लोक नाट्य का भी विकास हुआ है। लोक की अनुरागी भावना ने ही जड़ चेतन को मानव का साथी बना दिया है। लोक नाट्य में निर्जीव पदार्थ तथा पशु, पक्षी ने भी सहयोग दिया है। प्रारम्भिक लोकनाट्य आदिम प्रवृत्तियों के आधार पर सर्प, बन्दर, भालू आदि के नृत्य के रूप में मिलता है।

सम्यता के विकास के पूर्व जब मानव वनों में रहा होगा तभी उसने साँप, बन्दर, भालू आदि को अपना साथी बनाकर कुटुम्ब का मनोरंजन किया होगा और पक्षियों की चहचहाहट से उसने बोलना सीखा होगा। इस प्रकार मानव का जीवन नाटकीय ढंग से विकसित हुआ होगा अर्थात् मानव में यह गुप्त जीवन चेतना ही लोक नाट्य का उद्गम है। मानव जीवन ने वृक्षों की भाँति संकेतों को ही अपने भाव व्यक्त करने का माध्यम बनाया होगा। वस्तुतः यही संकेत माध्यम ही अभिनय का आरम्भिक रूप है जो कि मानव जीवन के साथ ही साथ विकसित होता आया है। आधुनिक युग में मानव ने इसी अभिनयात्मक प्रवृत्ति को नाट्य कला का रूप दिया है।

मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोण से यह स्पष्ट ज्ञात होता है कि लोक नाट्य भी मानव जीवन की भाँति प्राचीन है। आज भी प्रसन्नता के मारे 'नाच उठना' मुहावरे के रूप में प्रयोग होता है, यही नृत्य नाटक का आदि रूप है। मनुष्य ने पक्षियों की चहचहाहट का अनुकरण किया और इसी अनुकरण की प्रवृत्ति ने अभिनय को जन्म दिया है। पाश्चात्य विद्वानों तथा संस्कृत विद्वानों ने सभी कलाओं में अनुकरण की प्रवृत्ति को प्रधानता दी है। वेदों की रचना के पूर्व ही लोकनाट्य के तत्त्व विद्यमान थे।

डा० वैरेडोल कीथ संस्कृत नाट्य साहित्य के साथ लोक नाट्य का वर्णन करते हुए कहते हैं कि 'संस्कृत साहित्य में जो नाटक प्राप्त हैं उनकी भाषा साधारण जनता की भाषा से बहुत भिन्न थी। इस भाषा को पूरी तरह समझ पाना जन-साधारण जनता

के लिए कठिन था। शिष्ट वर्ग ही, जो संस्कृत भाषा को लिख-गढ़ और समझ सकता था उन नाटकों का पूरा रसास्वादन कर सकता था। इसी अल्पसंख्यक पठित समाज के लिए ही साहित्यिक नाटकों की रचना होती थी। फलतः संस्कृत के नाटक केवल विशेष वर्ग, कलाभिरुचि और मनोरंजन के साधन रहे हैं, सामान्य जन समाज से उनका कोई सम्बन्ध न था।^१

डाक्टर कीप के इस कथन को हम निराधार तो नहीं कर सकते हैं परन्तु जहाँ तक जन-साधारण तथा शिष्ट वर्ग में कलाभिरुचि एवं सत्कारो का सम्बन्ध है उस समय तक इतनी लम्बी-चौड़ी खाई नहीं थी जितनी कि आधुनिक समय में है। यह तो मानव सभ्यता के विकासक्रम के साथ हुआ है इसलिए इसे स्वीकार करने में कोई आपत्ति नहीं उठती है। जिस भाँति पठित समाज तथा शिष्ट वर्ग ने अपने ज्ञानवर्द्धन और मनोरंजन के लिए इन नाटकों को महत्त्व दिया है उसी भाँति जन समाज के पास भी अपने ज्ञान प्रसार और मनोविनोद के लिए साधन थे।

लोकनाट्य की विकास-परम्परा—

लोकनाट्य सभी कलाओं में प्राचीन है। लोकनाट्य के प्रारम्भिक रूप 'कठपुतली' के सम्बन्ध में हमें प्राचीन ग्रन्थों से यह स्पष्ट ज्ञात होता है कि लोकनाट्य की अपनी सत्ता रही है। भारतीय दृष्टिकोण के आधार पर नाटकों का विकास वेदो से माना जाता है। वेदों में सरमा, यम, यमो का आधार लेकर अभिनय या नाटक का निर्माण किया है। अभिनय (नकल अवयव अनुकरण) शब्द की उत्पत्ति के आधार पर चित्रांकन का सूत्रमात हुआ। तदनन्तर मूर्ति रचना और पुतलिका-कौतुक (गुड़ियों का खेल) का उद्भव हुआ। तदनन्तर पुतलिका कौतुक ने धीरे-धीरे विकास प्राप्त कर काष्ठ पुतलिका कौतुक का रूप धारण किया। उसी काष्ठ पुतलिका (कठपुतली) को लोकप्रियता प्राप्त हुई।

भारतीय लोक मानस की उर्वरा शक्ति का परिचय हमें कठपुतलियों के खेल में मिलता है। पुराण तथा महाभारत आदि से लेकर महाकाव्य काल तक कठपुतलियों का क्रमबद्ध इतिहास उपलब्ध है। चन्द्रगुप्त विक्रमादित्य के समय तक यह परम्परा वर्तमान थी। विदेशियों द्वारा आक्रमण होने के कारण अन्य कलाओं की भाँति इस कला का भी लोप हो गया किन्तु स्मृति रूप में आज भी राजस्थान में कठपुतलियों की क्षीण परम्परा हमें मिलती है और गाँवों में भी कठपुतलियों के नृत्य देखने की प्रथा है। संशोधन, परिष्कार तथा परिमार्जन के फलस्वरूप आगे चल कर नाटक जन-साधारण

का जीवन साहित्य बन गया है। वस्तुतः यदि विचार किया जाए तो यह प्रतीत होता है कि नाटक में पुतलियों का स्थान नट, नटी और सस्थापक तथा सूत्रधार का स्थान सूत्रधार ने ले लिया है।

उत्पुंक्त वर्णन से यह ज्ञात होता है कि नाटक के प्राचीन रूप का प्रादुर्भाव लोक-नाट्य से ही हुआ था। इस मत का परिणाम भरत के नाट्यशास्त्र में भी मिलता है। भरतमुनि ने कहा है कि नाटक रचना का लक्ष्य जनसाधारण की ज्ञानवृद्धि तथा मनो-विनोद के लिए ही था। भरतमुनि के अनुसार ब्रह्मा ने भी नाटक की रचना पंचम वेद के रूप में शूद्रों की ज्ञानवृद्धि और मनोरंजन के लिए की थी। यहाँ पर 'शूद्र' शब्द का प्रयोग अशिक्षित लोक समाज के लिए हुआ है। ऋग्वेद में इन्द्र, मारुत की ओर से जिन पद्मह मंत्रों में वार्तालाप हुआ है वे लोक नाट्य के आदिम रूप माने जाते हैं।

लोकनाट्य का दूसरा उद्गम रूप महाभारत तथा रामायण के 'पाठक' और 'धारक' सभा से विभूषित होने वाले गायकों से माना जाता है। यह स्पष्ट है कि राम-लीला और रासलीला की प्रेरणा इन्हीं गायकों से मिली होगी।^१ इस भाँति दो प्रकार के दल थे। एक दल तो कृष्ण का एवं दूसरा कंस का अनुयायी था। इस प्रकार महा-भारत और पौराणिक चरित्रों की कथा को अभिनय में प्रदर्शित किया जाता था। अब इससे ही अनुमान लगाया जा सकता है कि लोकनाट्यों का सभी कालों तथा देशों में सामान्य रूप से विकास हुआ। संस्कृत नाटकों में कृष्ण की अवतारणा इस बात का साक्षात् प्रमाण है कि संस्कृत नाटकों के उद्भव एवं विकास में लोकमंच तथा लोकनाट्य का महत्वपूर्ण स्थान था। आरम्भ के जितने भी संस्कृत नाटक हैं उनमें शौरसेनी प्राकृत का प्रयोग लोक प्रभाव का प्रमाण है।

दुर्यान युग में मध्य एशिया में प्राचीन पुरालेखों से यह स्पष्ट ज्ञात होता है कि भारतीय नाटकों का पूर्णरूप से प्रचार वहाँ पर था। रामायण की लोक शैली के अभिनय ने मलाया, स्याम, बर्मा, बम्बोडिया आदि देशों की नाट्य दल पर अपना प्रभाव डाला। यदि पात्रों के दृष्टिकोण से विचार किया जाये तो नाटक में विदूषक लोक शैली का ही प्रतिनिधित्व करता है। यही कारण है कि विद्वानों ने विदूषक को लोक नाट्य की देन के रूप में स्वीकार किया है। इसमें नारद, विभीषण आदि लौकिक पात्रों के नाम लिए जा सकते हैं जो आज भी विभिन्न रूपों में मिलते हैं। शैली के दृष्टिकोण से भाण, प्रहसन आदि भी लोक नाट्य के ही विवसित रूप हैं।

ऐतिहासिक दृष्टि से यदि लोकनाट्य के विकास की परम्परा पर विचार किया जाये तो १६वीं शताब्दी के पूर्वाद्ध में बलभाचार्य जी ने प्राचीन ग्रन्थों से सम्बन्धित कृष्ण-

कया के अभिनय का रासलीला के रूप में प्रचारित कर लोक मंच पर गीति नाट्य की परम्परा को स्थापित किया था। रासधारियों द्वारा अभिनय कला को जीवित रखने के लिए गुजरात में भी अनेक प्रयत्न किए गए। मध्य युग में रामचरित्र की भी प्रधानता रही है। जनश्रुति है कि वल्लभाचार्य की भाँति गोस्वामी तुलसीदास ने भी रामनगर (काशी) में रामलीला करने वालों की मण्डली स्थापित की थी। यह जनश्रुति कहाँ तक प्रामाणिक है, यह कह सकना कठिन है, फिर भी यह कहा जा सकता है कि रासलीला की ही भाँति रामलीला की स्थापना इसी युग में हो चुकी थी। इस विषय में अंग्रेज विद्वानों प्रिन्सेस द्वारा १८वीं शताब्दी के अन्त में काशी में होने वाली रामलीला के प्रदर्शन का विवरण मिलता है। रामलीला की इसी विकास परम्परा ने दक्षिण में कयकलि के अभिनयात्मक रूप में लोकप्रियता प्राप्त की थी, जिसकी परम्परा आज तक भी जीवित है।^१

मध्ययुग में कृष्ण तथा राम सम्बन्धित कथानक के अतिरिक्त सामाजिक कथानकों का विकास भी आरम्भ हुआ है। मौलाना गनीमत ने औरंगजेब के समय में होने वाले स्वाग तथा समीत के अभिनय का वर्णन किया है। अठारह सौ सत्तावन (१८५७) के पश्चात् अंग्रेजों के प्रभाव से यह कलाएं धीमी पड़कर लुप्त हो गईं और १९वीं शताब्दी के आरम्भ में ही लोक नाट्यों की ओर से कलाकार उदासीन होने लगे। किन्तु फिर भी विभिन्न प्रान्तों एवं क्षेत्रों में लोकनाट्य के रूप लोक-रजन के लिए विद्यमान हैं।

लोकनाट्य के विभिन्न रूप —

सामान्य जनता का ज्ञानबोध अधिकाधिक विस्तृत बनाने तथा धर्म, समाज, और नीति को हास और परिहास के माध्यम से अनुभवगम्य बनाने की दृष्टि से लोकनाटकों की सृष्टा कल्पित की गयी। ऐसी स्थिति में यह उचित ही है कि प्रत्येक लोकनाट्य अपनी विशिष्ट शैली में मनोरजन के उपकरण प्रस्तुत करे। प्रसंगों के अनुसार तथा लोकनाट्य के प्रस्तुतीकरण की शैली के अनुरूप हास्य की विविध शैलियाँ निर्धारित की जाती रही हैं। लोकनाटकों की विशिष्ट रूप सज्जा में भी इस बात का ध्यान रखा जाता है कि हास्य को किस कोशल से प्रस्तुत किया जाए; अतः लोकानुरजन के लिए तथा गम्भीर प्रसंगों को सरलता के साथ प्रस्तुत करने के लिए प्रत्येक लोकनाट्य को हास्य रस का आश्रय लेना पड़ता है।

जब लोकनाट्य पशु-पक्षियों के क्रियाकलापों में जीवन की प्रतिकृति उपस्थित करता है तब पशु-पक्षियों का कौतुक ही हास्योत्पादन में सहायक होता है। उदाहरण के

लिए मदारी अब वीन बजाता है तो सर्प का नृत्य जहाँ नेत्रों के लिए अनुरंजन कार्य होता है वहाँ वीन की ध्वनि श्रवणेन्द्रिय के लिए आकर्षित होती है। किन्तु जब इस लोकनाट्य का रूप सामान्य व्यक्तियों द्वारा उपस्थित होता है तो उसमें वाणी का स्वर और अर्थ दोनों ही विशेष प्रकार से नियोजित होते हैं। इस प्रकार लोकनाट्य के विविध रूपों में हास्य का प्रयोग परिस्थिति एवं पात्रों को लेकर सदैव ही किया जाता है। उपर्युक्त संदर्भ के आधार पर लोकनाट्य के दो वर्ग निर्धारित किए जा सकते हैं—एक तो पशु-पक्षियों, गुड़ियों तथा कठपुतलियों के खेलों में देखने को मिलता है और दूसरा रूप वह है जिसमें केवल मनुष्य ही भाग लेते हैं। सपेरा वीन बजाकर साप को नृत्य करवाता है। साप के नृत्य में संगीत का ही विशेष महत्व होता है और वीन की ध्वनि से लोगों का मनोरंजन होता है।

जानवरों के खेल :—

बन्दरो तथा भालू आदि के नृत्य में हमें मानव कार्यों का अनुकरण मिलता है। मदारी के सकेतों द्वारा भालू तथा बन्दर नाच दिखाते हैं। मदारी को निदेशक तथा सूत्रधार के नाम से सम्बोधित कर सकते हैं। यह जानवर अभिनेता के रूप में खुले रंग-मंच पर अभिनय प्रस्तुत कर लोगों का मनोविनोद करते हैं। और सूत्रधार (मदारी) सामने बैठकर उनकी मुद्राओं की व्याख्या करते हैं क्योंकि इस प्रकार के लोकनाट्य में अभिनेता दौलने में असमर्थ रहते हैं। जो अन्तर अवाक् तथा सवाक् चलचित्रों में है वही अन्तरलोक नाट्य के इस रूप में तथा दूसरे रूप में है। घोड़ा, कुत्ता, बकरा, तोता आदि इसी लोकनाट्य के अन्तर्गत आते हैं। इन अभिनेताओं की कला की चातुरता प्रायः आज भी देखने को मिलती है। लोकनाट्य का यह अवाक् रूप ही आगे सवाक् रूप धारण कर लेता है।

रासलीला—

लोकनाट्य के दूसरे रूप के अन्तर्गत रासलीला का प्रमुख स्थान है। 'रसानों समूहों रासा' के अनुसार रास रसों का समूह है। डा० ककड के कथनानुसार 'रास' शब्द की उत्पत्ति रस से नहीं अपितु 'रास' से है जैसे नृत्य के मध्य में जोर से चिल्ला उठना। जैसा कि आजकल ग्रामीण लोकनृत्य अथवा आदिवासी नृत्य में देखा जाता है^१।

डा० दशरथ ओझा का मत है कि 'रास' शब्द संस्कृत भाषा का नहीं है प्रत्युत देशी भाषा का है, जो संस्कृत बन गया और देशी नाट्यकला, जो रास के नाम से प्रसिद्ध

थी, उसको रास के नाम से ही संस्कृत ग्रन्थों में उद्धृत कर दिया। रास के देशीय होने का अनुमान इस बात से होता है कि रासा और रासक नाम से राजस्थानी में भी इसका प्रयोग मिलता है और वह रास जिसका सम्बन्ध विशेष रूप से गोपियों से है। ग्वाली में प्रचलित कोई देशीय नाटक हो सकता है जो संस्कृत नाटक से अपहृत नहीं माना जा सकता है^१। डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी के मतानुसार, बीरगाथा काल में 'रासो' का सम्बन्ध रासक से बताते हैं। 'रस' तो रास का मूल तत्व है। शुबल जी का कथन है कि 'बीसलदेव रासो' में वाक्य के अर्थ में रसायण शब्द बार बार आया है। हमारी समझ में इसी रसायण शब्द से रासो हो गया है^२।

रास की यह परम्परा प्रथम क्षतान्दी के पूर्व विद्यमान थी। मध्यकालीन उत्तर-भारत में कृष्णलीलाएँ लौकिक रंगमंच का विषय बनीं। भरत मुनि के नाट्यशास्त्र में रासक एक उपरूपक है। उन्होंने रासक के तीन भेद बताए हैं, जैसे—

१—ताल रासक

२—दण्ड रासक

३—मण्डल रासक

एक किंवदन्ती के अनुसार रासलीला मणिपुरी नृत्य की उत्पत्ति का आधार मानी जाती है। एक बार शिवजी रासलीला का आयोजन कर रहे थे। तभी पार्वती ने नृत्य और घुघरू की ध्वनि सुनी और उसके पश्चात् शिवजी से रासलीला के दर्शन कराने का अनुरोध किया। श्रीकृष्ण ने यह स्वीकार नहीं किया किन्तु पार्वती के अनुरोध का अनुमान कर किसी गुप्त स्थान पर वह आयोजन पुनः करने की स्वीकृति दे दी। शिव जी ने बड़े यत्न के साथ एक स्थान खोज निकाला। उन्होंने देवी-देवताओं, गन्धर्वों, अप्सराओं आदि को रासलीला में सम्मिलित होने का निमन्त्रण भेजा। नदी, मृदंग ब्रह्मा शस्त्र लेकर और इन्द्र वेणु लेकर उपस्थित हुए। नागराज की कृपा से सम्पूर्ण स्थान आलोकमय हो गया। गन्धर्वा ने अपना स्वर्गीय संगीत आरम्भ किया, रासलीला आरम्भ हुई।^३

रास खुले रंगमंच का एक लघु अभिनय है, जिसमें नृत्य, साहित्य, संगीत तथा व्रज संस्कृति का समावेश है। रास का प्रथम अभिनय सम्वत् १५५०-१६०० विजयनगर में मथुरा में हुआ था। भागवत का प्रचार श्रीवल्लभाचार्य जी ने सम्वत् १५४८ विक्रमी में व्रज में किया था। रास में कयोपकथन वाक्यमय होते हैं। और गद्य का प्रयोग कविता के अर्थों के रूप में ही रहता है। संस्कृत के श्लोकों में जयदेव की पदावली भी वही

१—हिन्दी नाटक का उद्भव और विकास—डा० दशरथ ओझा—पृ० ७५, ७६

२—हिन्दी साहित्य का इतिहास—नामचन्द्र शुक्ल—पृ० ३२

३—लोकधर्मी नाट्य परम्परा—डा० श्याम परमार—पृ० १२

सुनने को मिलती है। रास में विभिन्न मुखाकृतियों, मुद्राओं द्वारा शरीर का अंग परिचलित अभिनय से परिपूर्ण हो जाता है। रास की परम्परा ने सैकड़ों वर्ष तक हमारे हिन्दी के आदिकाल को संवारा है। 'भागवत महापुराण' में श्रीकृष्ण लीला की जो परम्परा अभिव्यक्त हुई है, उससे भिन्न एक और भी परम्परा थी जिसका प्रकाश जयदेव के गीतगोविन्द परम्परा का रास वसन्तक काल में है—सूरदास आदि परवर्ती भक्त कवियों में यह दोनों परम्पराएँ एक-सी हो गई है।^१ मानलीला, माखनचोरी, दानलीला, बालबालों के साथ ठिठोली आदि के अभिनय तथा मण्डछाप के कवियों की कृतियों पर, प्रायः सूर के पदों का आधार लेकर, विभिन्न प्रकार की लीलाएँ होती रही हैं।

१५ वीं तथा १६ वीं शताब्दी में व्रज में यह परम्परा नवीन प्रवृत्तियों के साथ प्रकट हुई। व्रजवासी दास, एवं नन्ददास आदि भक्तों ने रासों की रचना कर रास परम्परा में पूर्णरूप से योग दिया। घमण्डी देव, नारायण भट्ट, स्वामी हरिदास तथा हितहरिवंश राय आदि (१५५६ वि०) भी श्रीवल्लभाचार्य के साथ रास के संस्थापकों में हैं। १७ वीं शताब्दी के मध्य से लेकर नन्ददास द्वारा परिष्कृत लीला और श्रीवियोगी हरि द्वारा रचित छन्दायोगिनी लीला (संवत् १६७८ वि०) तक पूर्ण रूप से बनी रही। रासलीला की यह परम्परा हिन्दी साहित्य तक ही सीमित नहीं—बल्कि उत्तर भारत और उसके निकटवर्ती एवं सुदूर प्रान्तों तक इसका प्रचार था। लोकनाटकों की परम्परा में रासलीला के अनेक रूप दृष्टव्य हैं। एक ओर रास ने नृत्य की भूमिका प्रस्तुत की है तथा दूसरी ओर नाट्य सामग्री के दृष्टिकोण से लीलाओं में अभिनय सम्बन्धी उपकरण भी प्रस्तुत किए हैं।

डा० ओझा जी ने रास लीला की निम्नलिखित विशेषताएँ प्रस्तुत की हैं—

जैसे :—

१—नाटक छन्दोबद्ध एवं गेय होते हैं।

२—गद्य भाव प्रायः उपेक्षित होता है।

३—नाटक के पात्र आरम्भ से अन्त तक मंच पर ही रहते हैं। प्रवेश और निष्क्रमण का संकेत नहीं होता है।

४—नृत्य और गीत की प्रधानता होती है।

५—मंगलाचरण और प्रशस्ति पाठ स्वाग नाटकों की तरह होता है।

६—अन्त में नाटक रचना का प्रयोजन घोषित किया जाता है।

७—भाषा तत्सम शब्दों से बोधिल और देशज उक्तियों से युक्त होती है।

रासकों के विकासक्रम की साधारण स्थिति प्रथम तीन भागों में विभाजित की

जा सकती है^१ —

१—जैन रासकों की परम्परा जो व्रज से प्रचलित रासलीला के प्रारम्भ से चली आ रही थी । १६ वीं शताब्दी तक इस जैन-परम्परा का प्रभाव बना रहा ।

२—वैष्णव धर्म के प्रचार के साथ ही कतिपय आचार्यों ने श्रीमदभागवत के विविध प्रसंगों से कथानक लेकर नाट्य शैली का आश्रय लिया । यह परंपरा नन्ददास तक अपने अनगढ़ स्वरूप में चलती रही ।

३—१७वीं शताब्दी के मध्य से लेकर नन्ददास द्वारा परिष्कृत रासलीला श्री विद्योगी हरि चरित छन्दयोगिनी लीला (सवत् १६७८ वि०) तक सतत रूप से बनी रही ।

४—इसके आगे रास लीला विभिन्न लीलाओं के प्रयोग का आधार बनी । इसका गीति नाट्य वाला स्वरूप धीरे-धीरे गद्य की ओर झुकने लगा । परिणाम स्वरूप विकृतियों का समावेश हुआ । पारसो थियेट्रिकल कम्पनियों का प्रभाव भी इस परिवर्तन का कारण हुआ^२ ।

ग्रामीण जीवन में रासलीला का जो आज महत्व है इसके प्रति भक्ति एव श्रद्धा है इसमें कई शताब्दियों से पोषित लगाव भी द्रष्टव्य है । लोक नाट्यों में जात्रा, भवाई तथा कीर्तनिया के ठग रास की भाँति प्रतीत होते हैं । कृष्णलीला यद्यपि भक्तिपरक है, तथापि कृष्ण के लौकिक रूप से की जाने वाली लीलाओं में पर्याप्त मनोविनोद है । कृष्ण के सहचरों में एक विशिष्ट पात्र है 'मनमुखा ।' शब्द के अनुरूप ही मन को मुख पहुँचाने वाली क्रियाएँ और मनोरंजन की बातें इस पात्र की भर्मादा के लिए आवश्यक हैं । मन-मुखा के मनोविनोद में ही कृष्णलीला या रासलीला का रूप अविकल लोकरंजक बनता है, यही रासलीला में हास्य की मृष्टि हुई है ।

रामलीला—

राम काव्य पर आधारित रामलीला लोक नाट्य का प्रचलित रूप है । यह समस्त भारतवर्ष एव इसके निकटवर्ती देशों का धार्मिक मंच है । श्री जयदीशचन्द्र माथुर के अनुसार तुलसीदास कृत 'रामचरितमानस' नाटकीय वर्णन है । नाटकीय वर्णन इस अर्थ में है कि रामचरितमानस केवल पाठ करने की कथा मात्र नहीं, अपितु वह मंच पर अभिनेय भी है । महाभारत तथा रामायण के 'पाठक' और 'धारक' गायकों में रामलीला के अभिनय सूत्रों का मिश्रण है । ५०० ई० पू० रामलीला पर आधारित एक नाटक

१—योरूपर्मा नाट्य परम्परा—डा० श्याम परमार—पृ० २२

२—वही—वही पृ० २२

अभिनीत किये जाने का उल्लेख हरिवंश पुराण में है। वाल्मीकि के समय वीर पूजा के समय गाने वाले गीतों का और अभिनय में रामकथा का प्रभाव था। लवकुश भी राम-कथा का ही गायन करते थे। इसी कारण पूर्वकाल में 'कुशीलय' शब्द में गायक तथा अभिनेता के पर्याय रूप को माना गया था। इसमें यह स्पष्ट ज्ञात होता है कि रामकथा को लिपिबद्ध करने के पूर्व ही लोकमंच पर रामलीलाएँ आरम्भ हो चुकी थीं। यह भी सम्भव हो सकता है कि तुलसीदास जी ने इसी दृष्टिकोण से रामचरित मानस की रचना की हो।

१८ वी तथा १९ वी शताब्दी में भी हम रामलीला का प्रचार मिलता है। उत्तर भारत में ही नहीं, बल्कि दक्षिण के छोर तक इसका प्रचार था। वर्मा म कवि भूतो रचित 'रामायणम्' (रामायण) मंच की रचना नहीं है फिर भी यह 'धामयै' नामक नाट्य के नाम से प्रचलित है। 'स्याम' में कऽपुत्तलिया द्वारा रामकथा वर्णित की जाती है। रामलीला लोका में भी प्रख्यात है। कम्बाडिया के 'रयामकेर' अथवा स्याम के 'राम-कीन' ग्रन्थ के अतिरिक्त राम के जीवन सम्बन्धी घटनाएँ दोना देश के प्राचीन मन्दिरों में उत्कीर्ण पायी जाती हैं।^१

मध्यकालीन परिस्थितियाँ मुख्य रूप से उत्तर तथा मध्यवर्ती भारत में राम-लीला और रासलीला को फलने का पूर्ण रूप से अवसर प्राप्त हुआ। रास में कृष्ण चरित्र के साथ गीतों का प्रयोग होता था। माधुपेमवी शृंगार चेट्टाओ के प्रयोग के लिए किसी भी प्रकार की बाधा नहीं थी। राजदरबारी नाट्य कला पूर्वकाल में अकिया और कीतनिया के नाम से नेपाल, आसाम, मिथिला में प्रचलित थी और ये सब कृष्ण चरित्र पर ही अवलम्बित थे। रामलीला में शृंगार की भावना लेशमात्र भी नहीं थी। पुरुषोत्तम राम के प्रति जहाँ लगाव था वहाँ श्रीकृष्ण के प्रति अनुरक्ति और आकर्षण। आदिम प्रवृत्तियों का जो तृप्ति रास में होती है वह रामलीला में सम्भव नहीं है।

१९ वी शताब्दी में कुछ रामलीला सम्बन्धित नाटकों की रचना हुई। जैम—'रामलीला विहार', मधुकर दामोदरसास्त्री द्वारा रचित रामलीला और देवकीनन्दन त्रिपाठी द्वारा रचित सोता-स्वयंवर आदि प्रमुख हैं। रामलीला की परम्परा को बनाए रखने के लिए भारतेन्दु जी के पदचात श्रीमाधवगुप्त जी ने तथा उनके मित्रों ने १८९८ ई० में रामलीला नाटक मण्डली की स्थापना की थी किन्तु पूर्णरूप से यह मण्डली सफल न हो सकी।

रास लीला की भाँति रामलीला का भी स्वतंत्र विकास हुआ। मानस पाठ की परम्परा ही रामलीला की उत्कृष्टता का पोषक है। रामलीला प्रस्तुत करने की निम्न-

लिखित शैलियाँ प्रचलित हैं। 'कयकली नृत्य' की कतिपय भाव-भंगिमाओं का आधार ही राम कथा है। १७ वीं शताब्दी में केशव वर्मा और राम ब्रह्मा ने इस शैली में राम कथा को प्रथम बार अभिनीत किया था। आगे चल कर १८ वीं शताब्दी में राजा रामनाथ ने रामायण की कुछ मुख्य घटनाओं को लेकर कयकली शैली की कुछ भाव-भंगिमाओं का परिष्कार किया।^१

कितने वर्ष समाप्त हो गये हैं फिर भी श्रीराम, सीता, लक्ष्मण, रावण आदि लोक-मानस में बसे हुए हैं। आज भी राम लीला को लोग बड़े चाव से देखते हैं। राम लीला का प्रभाव देश में कुछ नृत्य मण्डलियों पर भी पड़ा है। दर्शकगण को आकर्षित करने के लिए रामलीला में कुछ ऐसे पात्र भी मनोरंजक चेहरा लगा कर बीच-बीच में रंगमंच पर उपस्थित होते रहते हैं जिससे कि हास्य की सृष्टि होती है।

नौटंकी :—

नौटंकी की चर्चा करते हुए जयशंकर प्रसाद ने कहा है—'नौटंकी' नाटको का अपभ्रंश रूप है। नौटंकी और भाड़ो में शुद्ध मानव सम्बन्धी अभिनय होते हैं। भाड़ो के परिहास की अधिकता संस्कृत भाषण मुकुन्दानन्द और रससदन आदि की परम्परा है और नाटकी की अधिकता प्राचीन राग, काव्य अथवा मोति नाट्य की स्मृतियाँ हैं।^२ राज-रोखर ने 'कर्पूरमंजरी' में सूत्रधार द्वारा 'सटुक' को नाटिका के लक्षणों से युक्त बताया है। नौटंकी की भाँति यह भी एक प्रकार का लौकिक तमाशा है। पंडित हजारीप्रसाद द्विवेदी ने भी यह स्वीकार किया है कि 'लोक में इन मनोरंजक विनोदों को देख कर संस्कृत के नाट्यशास्त्रियों ने इन्हे (सटुक एवं रासक) रूपको और उपरूपको में स्थान दिया। इन शब्दों के अर्थ विशेष प्रकार के विनोद और मनोरंजन थे।'^३ रामबाबू सक्सेना का कथन है कि नौटंकी का आरम्भ लोक गीत तथा उर्दू कविता से हुआ है। इनके विचारों का समर्थन करते हुए कालिकाप्रसाद दीक्षित के मतानुसार नौटंकी 'हीर राभा' की कथा थी, जो आज भी पंजाब के लोकगीतों में महत्व रखती है। अतः नौटंकी का जन्मकाल ११वीं, १२वीं शताब्दी ही मानना चाहिए। अमीर खुसरो ने नौटंकी को आगे बढ़ाने का प्रयत्न किया। खुसरो स्वयं जिस भाषा का प्रयोग अपनी रचनाओं में करते थे उन्होंने के ठग के धन्दों का प्रयोग नौटंकी के कथानकों में बढ़ने लगा।^४ इस प्रकार १८वीं शताब्दी तक

१. लोकधर्मी नाट्य परम्परा—डॉ० स्वामि परमार—पृ० २६

२. हिन्दुस्तानी—वैय्यामिक—जुलार्ह, १९३७—पृ० २५५

३. हिन्दी साहित्य का आदिकाल—डॉ० हजारीप्रसाद द्विवेदी—पृ० ९९, १०१

४. साप्ताहिक हिन्दुस्तान—६ सितम्बर, सन् १९५७, पृ० २५

नौटकी पूर्णरूप से उत्तर भारत में विस्तृत हो चुकी थी। नौटकी को 'भगत' या 'स्वाग' भी कहते हैं। महाराष्ट्र में स्वागों का प्रचार अधिक था। १६वीं शताब्दी में सिद्धकवियों में से कण्हा और कबीरदास जी ने एक साखी में स्वाग का प्रयोग किया है। डोमजाति द्वारा भी स्वाग की परम्परा उत्तर भारत में प्रचलित है, जायसी ग्रन्थावली में अलाउद्दीन द्वारा चित्तौड़ में एक वेश्या जोगिन का स्वाग धारण करके भेजी जाती है—

'पातुरि एक हुति जोगी सवागी

साह अखोरे हुत ओहि मागी ॥'

डा० दशरथ ओझा ने दीपचन्द स्वागकार का उल्लेख किया है। इन्होंने शृंगार सम्बन्धी स्वागों का बहिष्कार कर वीररसपूर्ण स्वागों की रचना की है जा कि रोहतक तक प्रचलित है। नौटकी में आल्हा-छन्द का प्रयोग वीर रस की उत्कृष्टता बढ़ाने के लिए किया जाता है। नौटकी का मंच खुले स्थान पर ही होता है। इसमें नगाड़ा की ध्वनि विशेष प्रकार की होती है। वीर हकीकत राय, राजा गोपीचन्द भरयारी और पूरन भक्त इत्यादि के स्वाग लोकप्रियता प्राप्त कर रहे हैं। राजा गोपीचन्द का स्वाग आज भी राजस्थान में प्रसिद्ध है।

नौटकी पर आधारित प्रतियाँ भी उपलब्ध हैं जा कि उर्दू शायरी तथा रीतिकालीन प्रवृत्तियों से प्रभावित हैं। इन कृतियों में प्राचीन भाषाओं का प्रभाव अभिनय के समय से स्पष्ट होता है। स्वाग, नौटकी या भगत, तीनों एक ही वस्तु हैं। नौटकी रीतिकालीन तथा इसके कुछ पूर्व की प्रवृत्तियों की मिश्रित एक धारा है और अमीर खुसरो की भाषा नौटकी में स्पष्ट झलकती है। भगत मध्यकाल की वस्तु है और स्वाग प्राचीन है। नौटकी का कथानक पद्य, गद्य दोनों में चलता है। विन्तु पदात्मक संवादों की विशेष रूप से प्रधानता रहती है। नौटकी में विदूषक एक आवश्यक पात्र के रूप में माना जाता है, जा मंच पर उपस्थित होकर स्त्री पुरुष पात्रों के साथ भोला हास्य कर दर्शकों का मनोरंजन करता है। इस प्रकार हम देखते हैं कि नौटकी का भी अपना महत्वपूर्ण स्थान है।

भवाई :—

लोक नाट्य का यह रूप गुजरात में प्रचलित है जिसे भवाई कहते हैं। यह लोक नाटक संस्कृत नाटकों की भाँति अव्यवद्ध नहीं होते हैं, और न ही इनमें व्यवस्थित कथा का तारतम्य रहता है। भवाई की विशेषता उसमें दैनिक जीवन से सम्बन्धित घटनाओं का अभिनय, वेशभूषा तथा धार्मिक कथाओं के विश्वास पर निर्धारित है। संस्कृत नाटकों का विदूषक गुजराती भाषा में 'रगलो' कहलाता है। भवाई नाटकों की संरचना इसी

रंगलो पर ही अवलम्बित होती है। भारतीय लोक नृत्यों के विद्वान देवीलाल साभर ने भवाई को मालवा तथा राजस्थान की उत्पत्ति बताई है। इसके सम्बन्ध मे एक कथा का भी वर्णन किया है, जैसे—

‘आज से ४०० वर्ष पूर्व जब राजस्थान के गाँवों में भी साम्प्रदायिक और जातीय भेदभाव के अंकुर उत्पन्न हुए, ऊँच-नीच के भेदभाव बढ़े, पारिवारिक जीवन में विभ्रं-खलता उत्पन्न हुई, कला विलास और व्यभिचार का साधन समझी गई, ऊँची जाति के लोगों ने उसे तिरस्कार के योग्य समझकर अपने से दूर ही रखा तो यह भावना गाँवों में सबसे अधिक राजपूतों और जाटों में देखी गई। यह लड़ाकू जाति थी। नृत्य और गान को वे लोग शौर्य और वीरता का शत्रु समझते थे। खेती करना और पशु पालन इनका मुख्य व्यवसाय था। इन्हीं जाटों में नागाजी नाम का एक जाट था जो केकड़ी नामक स्थान में रहता था। इसे बचपन से ही नाचने गाने का शौक था। यह बात जाटों को अच्छी नहीं लगी, उन्होंने नवकाढा भाला, भूगल और जाजभ देकर अपनी जाति से निकाल दिया और कहा कि तू आज से ही हमारी जाति का भाई, भवाई है और तुझे समस्त जाटों के मनोरंजन का अधिकार दिया जाता है और तब से नागाजी जाट और उसके परिवार वाले भवाई कहलाने लगे।’ तभी से अनेक जातियों ने इस पद्धति का अनुकरण किया।

भवाई साधारण स्तर का लोक नाट्य है। अभिनय आरम्भ होने के पूर्व गणपति तथा अम्बा की स्तुति होती है तत्पश्चात् हास्यास्पद कथा प्रस्तुत की जाती है। इसमें मंच की आवश्यकता नहीं पड़ती है और कथानक का अभाव रहता है। इसमें अनेक पुरुष मिल कर गीत गाते हैं। ऐसे लोक नाटको में प्रायः अश्लीलता का भी समावेश मिलता है। प्रहसन के रूप में यह अभिनय को प्रस्तुत करते हैं।

गुजराती नाटको में भवाई का अपना महत्वपूर्ण स्थान है। गुजरात में एक अन्य साधन भी मनोविनोद के लिए प्रचलित है जिस पर मयुरा के रासो का प्रभाव है। वैष्णवों के प्रभाव के कारण ही अम्बा माता की पूजा तथा राधा कृष्ण की लीलाओं का प्रचार हुआ।

यात्रा (यात्रा) —

बंगाल, उड़ीसा, पूर्वी बिहार आदि में इस लोक नाट्य का रूप प्रचलित है। ‘यात्रा’ शब्द का अर्थ है उत्सव या जुलूस। भवभूति द्वारा रचित ‘मालती माधव’ में भी इस शब्द का प्रयोग हुआ है। ‘बंगला साहित्येर कथा’ में श्री सुकुमार सेन ने यात्रा शब्द

का अर्थ देवपूजा के निमित्त आयोजित मेला, जुलूस और नाट्यगीत बताया है।^१ जन-पदों के नाट्यों में कृष्ण-लीलाओं का प्रचार रहा है, इसलिए यात्रा शैली में इन नाटकों का खूब विकास हुआ है। विद्वानों का विद्वान है कि बीच में संस्कृत नाट्यों की परम्परा जहाँ टूटी है वहाँ बंगाल की यात्रा शैली ने अपने उत्कृष्ट स्वरूप को लोक प्रचलित बनाये रख कर महत्वपूर्ण कार्य किया है^२। डा० कीथ ने यह भी कहा है कि नाटकों में तत्कालीन लोक नाट्य की शैली जीवित है किन्तु यह वह शैली नहीं है, जिसका हम वैदिक नाटक से सम्बन्ध जोड़ें^३।

यात्रा लोक नाटक के अतिरिक्त बंगाल में कथकला, पांचाली कीर्तन, कवि-गान आदि शैलियाँ प्रचलित रही हैं। लोक नाट्य की कोटि में यात्रा का महत्वपूर्ण स्थान है। डा० सेन ने यात्रा के विषय में लिखा है कि यात्रा के अभिनय का सर्वप्रथम उल्लेख सोलहवीं शताब्दी के आरम्भ में प्राप्त होता है। इस समय चैतन्य महाप्रभु (१४८६-१५३३) का बंगाल पर पूरा प्रभाव था। कहते हैं चैतन्यदेव ने स्वयं अपने मौसा के घर में रुक्मिणीहरण का अभिनय यात्रा की ही शैली में किया था। चैतन्यदेव रुक्मिणी बने थे और उनके साथी गदाधर राधा। इस प्रकार यह स्पष्ट ज्ञात होता है कि यात्रा नाट्य का प्रचार करने का श्रेय चैतन्य महाप्रभु को ही प्राप्त है। अतः १६वीं शताब्दी तक राधा, कृष्ण यात्रा के विषय रहे हैं। विद्यापति, जयदेव, चण्डीदास आदि की कृतियाँ भी यात्रा की पृष्ठभूमि में प्रथम पाती रही। एक ओर वैष्णव धर्मावलम्बियों को यात्रा द्वारा विकसित होने की प्रेरणा प्राप्त हुई और दूसरी ओर यात्रा नाट्य कृष्णलीला का पर्याय बन गया।

पटुवा जाति के लोग उड़ीसा में अपने इष्टदेव की आराधना करते समय यात्रा का आयोजन करते हैं। श्री दत्त ने पटुवा संगीत पर लिखते हुए एक बृद्ध पटुए से सुनी हुई कहानी का वर्णन किया है। इनका कथन है कि 'पटुए विश्वकर्मा की सन्तान है। दुर्भाग्य-वश आज उनकी अवस्था हो गई है, क्योंकि एक बार उनके किसी पूर्वज ने शिव की अनुमति के बिना उनका एक चित्र बनाया था। शिव ने क्रोध होकर शाप दिया। तभी से पटुए मुसलमानों की भाँति प्रार्थना करते हैं और हिन्दू देवताओं के लिए चित्र बनाते हैं।'^४ इस कथा के वर्णन से यह स्पष्ट ज्ञात होता है कि पटुए शिल्ली जाति के हैं।

कृष्णमल गोस्वामी के प्रयत्नों द्वारा १९वीं शताब्दी में यात्रा परम्परा का परिष्कार हुआ। डा० डे के कथनानुसार यात्रा के प्रारम्भिक रूप में संगीत की ही

१—संस्कृत द्रामा—पृ० बी० कीथ—पृ० ४०

२—वही—वही पृ० १६

३—बंगला साहित्यिक कथा—डा० सुकुमार सेन—पृ० १४०

४. प. स्टडी बाय ओरिसन कोन्गोअर—कुंजविहारी दास—पृ० ८१

प्रधानता थी और नाटकीय तत्वों में ग्रामीणता स्पष्ट झलकती थी। कथोपकथन भी साधारण कोटि के थे। गीतों का अनावश्यक प्रयोग गद्य के सवादों में भद्दा प्रतीत होता था। यात्रा का अभिनय मृदंग और खेल के साथ गायकों के सामूहिक गीत के साथ चलता है। जिस प्रकार उत्तर भारत में लोक नाट्यों के आरम्भ होने के पूर्व देवताओं की स्तुति एवं गुह-वन्दना होती है और पौराणिक नाटकों में नान्दीपाद होता है उसी प्रकार यात्रा लोक नाट्य का अभिनय गौर चन्द्रिका के गायन के साथ आरम्भ होता है। गौर चन्द्रिका का सम्बन्ध महाप्रभु चैतन्य से ही है। इस परम्परा से यह प्रतीत होता है कि वास्तव में चैतन्य महाप्रभु ने यात्रा का विकास किया था। गोपाल स्वामी द्वारा रचित 'विदग्धमधुवा' तथा प्रेम द्वारा रचित 'चैतन्य चन्द्रोदय कौमुदी' आदि नाटकों का महाप्रभु चैतन्य द्वारा प्रेरणा प्राप्त हुई।

२०वीं शताब्दी में मुकुन्ददास ने यात्रा शैली, अपना कर विदेशी शासन तथा समाज की कुरीतियों पर रचनाएँ लिखना आरम्भ किया और गाँव में यह चारों ओर फैल गई। गाँव के मनोविनोद के माध्यम के लिए यात्रा की परम्परा आज भी उपलब्ध है। बंगाल में आज भी यात्रा शैली पर अनेक नई रचनाएँ निकलती रहती हैं।

गम्भीरा :—

गम्भीरा लोक नाट्य भी बंगाल में प्रचलित है। शैव मतावलम्बियों के मंच को ही गम्भीरा नाम की सजा दी है। शिव की आराधना करते समय यह मुख पर आवरण पहन कर ही अभिनय करते हैं जिसमें विभिन्न स्वागों का समावेश होता है। गम्भीरा लोक नाट्य में मंच की कोई आवश्यकता नहीं होती है। इसमें अभिनेताओं को पूर्ण रूप में स्वतन्त्रता होती है। जमीन पर ही कुछ कपड़ा बिछा दिया जाता है और दर्शकों के बीच एक कपड़ा तान दिया जाता है। फिर अभिनय आरम्भ होता है, गम्भीरा नाम होने पर भी इस शैली में गम्भीरता नहीं झलकती।

कीर्तनिया :—

कीर्तनिया भी लोक नाट्य का रूप है। कीर्तनिया नाटक में धर्म की प्रधानता होती है। इसमें मावुकनावस्य भक्त लोग हरिलीला का भजन करते हैं। इस नाटक की मूल भावना हरि लीला के कीर्तन में ही है। मिथिला तथा बंगाल में जब चैतन्य महाप्रभु ने अपनी वाणी द्वारा कृष्णलीला को उत्कृष्टता प्रदान की थी तभी नेपाल में राजदरबारों की गीति नाट्य परम्परा के साथ कीर्तनिया नाटकों का आरम्भ मिथिला प्रदेश में हुआ था। कीर्तनिया नाटकों में नृत्य की प्रधानता होती है। इसमें गद्य तथा कथानक का प्रयोग बहुत कम मात्रा में होता है। यह नाटक रात में ही खुले मंचों पर उपस्थित किये

जाते थे। शिव या कृष्ण चरित्र ही इन नाटकों में अभिनीत किए जाते हैं। नारदीय संगीत का प्रयोग भी इसमें किया जाता था जो आज भी मालवा के लोक नाट्य में मिलता है।

अंकिया :—

१६वीं तथा १७वीं शताब्दी में कीर्तनिया नाटक ही अंकिया नाटक के नाम से आसाम में प्रचलित हुआ। इसमें पद्य की अपेक्षा गद्य का विकास अधिक हुआ। इस नाटक में एक ही अंक होता है इसलिए इसे अंकिया नाम से सम्बोधित किया गया है। इन नाटकों में वैष्णव धर्म का प्रचार अधिक था। गोपाल देव और शंकर देव अंकिया के प्रसिद्ध नाटककार हुए हैं। व्रज की कला के पश्चात् मिथिला, बंगाल आदि निकटतम क्षेत्रों में लोक कला अधिक सफल और सहायक सिद्ध हुई है। जयदेव एवं विद्यापति कवियों की पदावली ने लोक संगीत को प्रेरणा प्रदान की है।

कठपुतली .—

कठपुतली लोक रंगमंच का प्राचीन काल से महत्वपूर्ण अंग रही है। भारतीय नाट्यशास्त्र में सूत्रधार का प्रयोग जो होता है वह कठपुतली से ही आया है। यह लोगो के मनोरंजन के लिए सर्वप्रिय साधन रहा है। कठपुतली के मंच निर्माण में किसी विशेष वस्तु की आवश्यकता नहीं पड़ती है। इसमें केवल एक चारपाई खड़ी करके और रंगीन पर्दा डाल कर ही नाटक प्रदर्शित किया जाता है। डा० श्याम परमार ने अपनी पुस्तक 'लोकधर्मी नाट्य-परम्परा' में चार प्रकार की कठपुतलियों का वर्णन किया है जैसे—
१—भारतीय कठपुतली २—मौजो वाली कठपुतली ३—सलाई वाली कठपुतली तथा ४—चौड़ी पुतली आदि।

१—**भारतीय कठपुतली :**—जिसे सूत्र द्वारा संचालित किया जाता है—जका और ब्रह्मा में भी इसी प्रकार की पुतलियों का प्रचार है। इन पुतलियों के अंग एक दूसरे से जुड़े हुए और लचकदार होते हैं। यह सबसे अधिक प्रचलित प्रकार है।

२—**मौजो वाली कठपुतली :**—(ग्लोब डाल) का प्रचार इंग्लैंड में 'पच' और बुडी, फ्रांस में 'युगनाल' एवं जर्मनी में 'केसपर' के नाम से पाया जाता है।

३—**सलाई वाली कठपुतली :**—नीचे की ओर से सलाई द्वारा संचालित की जाती है। तुर्किस्तान और चीन में इसका प्रचलन है।

४—**चौड़ी पुतली :**—इसका भी एक प्रकार है जो सलाई द्वारा संचालित होती है पर मुख पुतली की अपेक्षा उसकी परछाई को ही परदे पर दिखाया जाता है। दक्षिण

भारत में 'पावाबुधू' के नाम से यह पुतली प्रसिद्ध है ।^१

कठपुतली के खेल में प्रमुखतः मुगलकालीन दरबारियों पर व्यंग्य किया जाता था । आज भी भारतवर्ष में मालवा, महाराष्ट्र, राजस्थान, मलावार आदि में यह परम्परा प्रचलित है । चीन, लका, जावा आदि में अभी तक लोक मनोरंजन के माध्यम का साधन है । राजस्थान की कठपुतलियों में ऐतिहासिक वृत्तों तथा लोककथाओं का समावेश हुआ है । इस प्रकार कठपुतलियों का अपना महत्वपूर्ण स्थान रहा है । गाँव में भी आज इसकी प्रथा प्रचलित है । वात्स्यायन ने ६४ कलाओं के अन्तर्गत काष्ठपुतलिका की कला को भी महत्व दिया है ।

तमाशा :—

तमाशा महाराष्ट्र का शताब्दियाँ प्राचीन लोक नाट्य है । तमाशा गणपति की स्तुति से ही आरम्भ किया जाता है । यह एक प्रकार का गीति नाट्य होता है जिसे कि थके ही मनोरंजन के साथ उपस्थित करते हैं । तमाशे में दो-तीन पुट्टों के साथ एक नर्तकी भी होती है जो कि साथ में गाती और नाचती भी है । इन्हीं शृंगारप्रधान छाव-नियों द्वारा ही तमाशा आकर्षकपूर्ण होता है । आध्यात्मिक विषयों की अपेक्षा लौकिक विषयों का समावेश अधिक होता है । तमाशा उपस्थित करने के लिए कोई विशेष मंच की आवश्यकता नहीं होती है । इसमें अधिकांश कथा प्रधान अंश ही प्रस्तुत किए जाते हैं । तमाशा उपस्थित करने वाली मंडली, 'कण्ड' कहलाती है ।

साधारण जनता के लिए तमाशा अधिक प्रभावोत्पादक मनोरंजन का साधन है, क्योंकि इसमें शृंगारपरक, सामाजिक, ऐतिहासिक, लौकिक आदि भावनाओं के कथासूत्रों और पद्यात्मक कथनों की प्रधानता रहती है । तमाशे में दर्शकों तथा पात्रों के बीच में कोई विशेष दूरी नहीं होती है । नैकट्य की उष्णता दोनों पक्ष अनुभव करते हैं, और अनेक प्रकार की सामग्री दर्शकों को तमाशाकारों से मिलती है । छोटे-छोटे पद्य तथा पद्यात्मक संवादों द्वारा अनेक कथानक एक ही समय उपस्थित किए जा सकते हैं । सामयिक प्रसंगों की भाँकियाँ भी दर्शकों का मनोरंजन करती है ।

गणेश रमनाथ दडवते जा मराठी के विद्वान हैं, का कथन है कि 'तमाशा कन्नड के लोक नाट्य का एक रूप है क्योंकि कन्नड का एक तमाशा महाराष्ट्र के तमाशे से बहुत मिलता है । कन्नड संस्कृति की प्राचीनता को ध्यान में रखते हुए यह सम्भावना ग्राह्य हो सकती है । दूसरा इन्होंने यह भी बताया है कि यह परम्परा गोपल नामक धर्म प्रणीत नाट्य से विकसित हुई प्रतीत होती है ।'^२

१ लोकधर्मी नाट्य परम्परा—डॉ० श्याम परमार—पृ० ८५

२—महाराष्ट्र नाट्य कला व नाट्य वाङ्मय—गणेश रमनाथ दडवते—पृ० १५

वस्तुतः यह स्पष्ट होता है कि १६ वीं शताब्दी के पूर्व ही से 'तमाशा' की परम्परा प्रचलित रही है। महाराष्ट्र में मुसलमानों के आने के पूर्व ही ग्रामीण नाट्य परम्पराएँ प्रचलित रहती हैं। महाराष्ट्र में यह जातीय परम्पराएँ आपस में ऐसी घुलमिल गयी कि इन्हें विच्छिन्न नहीं किया जा सकता। १८ वीं शताब्दी में हीनाजी बालाजी, परशुराम, अनदफेदी आदि लावनीकार बाहिर हुए हैं जिनकी श्रृंगारिक रचनाओं द्वारा 'तमाशा' को अधिक पुष्टता मिली है। 'लावनी' की उत्पत्ति तमाशा के लिए हुई, ऐसा कहा जाता है। श्री सखटे ने लिखा है, 'मराठी का बाहिर शब्द मूलतः अरबी के शायर, जिसका अर्थ कवि है, को मराठी पहनावा देकर उपलब्ध किया गया है। उसी प्रकार की 'लावनी' मराठी-कल्पनाओं, संस्कृत की उपमाओं एवं मधुरवृत्त के संयोग से सृजित हुई है।'^१ 'पवादा' छन्द का भी लावनी के साथ प्रचार हुआ।

'तमाशा' लोक नाट्य का अपना महत्वपूर्ण स्थान है। यह केवल महाराष्ट्र के गाँवों की ही वस्तु नहीं है। परन्तु शहरों में चित्राट में आधुनिक मंच की मुख्यव्यवस्था को प्राप्त कर जनता के हृदयहारी मनोविनोद का साधन बन गया है। आज भी मेले तथा उत्सवों के समय तमाशा आकर्षण का मुख्य विषय है। यह लोकजन के लिए विशेष महत्वपूर्ण माध्यम रहा है।

ललित :—

महाराष्ट्र में ललित लोक नाट्य का रूप सर्वप्रिय रहा है। विभिन्न विद्वानों ने इसकी उत्पत्ति में मतभेद बताया है। श्री गणेशरगनाथ दडवते ने ललित की उत्पत्ति के सम्बन्ध में कहा है कि, '१६ वीं शताब्दी में बम्बई निवासी दादापत मराठे ने ललित का अभिनय करना आरम्भ किया। दादापत ने पूजा के प्रख्यात सावजी मल्लपा, बडोदा के बाघोजी बुवा और बम्बई के पटाली बुवा को अपने अपने ललित दल संगठित करने की प्रेरणा दी। इतना ही नहीं तीनों व्यक्ति दादापत के पास बहुत दिनों तक रहे और उन्होंने ललित का यथोचित अभिनय सीखा है।'^२ इससे यह स्पष्ट होता है कि ललित बहुत प्राचीन है। मराठी शास्त्रीय कोष इसकी उत्पत्ति के विषय में बनाता है कि 'नव रागादि सम्बन्धी कीर्तन विज्ञात जे उत्साह त्याचे अन्तिय दिवशी रात्रो उल्लास देवता सिंहासनाख्ण भाली असे कल्पून, वासदेव, दहो गण। ईश्वर भवताची सागे त्यासोगानी स्व सभ्रदापानु-रूप देवा पासी प्रसाद भाषावा आणि तो सर्व सभासदास बाठावा असा जो हरिदासजन कीर्तन-विशिष्ट समारम्भ वरितात ते—' दिया है। इन पंक्तियों से यह तात्पर्य है कि ललित

१—मराठी साहित्य समालोचना—श्री सखटे—पृ० २०

२—महाराष्ट्र नाट्य कला व नाट्य भांडमय—श्री गणेश रगनाथ दडवते—पृ० ४, ५

नवरात्रि सम्बन्धी विशिष्ट कीर्तन है जिसमें अन्तिम दिन उत्साह देवता सिंहासन विराजे, यह कल्पना का ईश्वर भक्तों के स्वांग आदि किये जाते हैं तथा देवता से प्रसाद प्राप्त करने का अभिनय कर उसी प्रसाद को दर्शकों में वितरित किया जाता है।^१

उपर्युक्त पक्षियों से यह ज्ञात होता है कि इसमें स्वांग की विशेषता नाटकीय रूप में बढ़ती गयी और कीर्तन की मात्रा कम होती गई। आरम्भ में ललित केवल पौराणिक कथानकों से सम्बन्धित रहा है किन्तु तत्पश्चात् लोक जीवन में सम्बन्धित चरित्रों को भी व्यंग्यात्मक शैली में प्रस्तुत किया जाने लगा। ललित लोक नाट्य में गणपति तथा नान्दी का प्रवेश आवश्यक है। इनके कथानक में कथावस्तु को अपेक्षा गीत और अभिनय को विशेष रूप में महत्व दिया जाता है। यह नाटक अधिकतर धार्मिक उत्सव पर ही अभिनीत किये जाते हैं।

गोपल :—

गोपल लोक नाट्य का मराठी नाटक के आदि रूपों में अपना निजी स्थान है। गोपल का शाब्दिक अर्थ गड़बड़ी होना है। किन्तु प्रमुख हास्य अभिनेता को ही गोपल की संज्ञा से अभिहित किया जाता है, अभिनय आरम्भ करने के पूर्व वह गोपली पाँच देवी देवताओं की स्तुति करते हैं तत्पश्चात् कथा आरम्भ कर किसी चरित्र का वर्णन करते हैं। अम्बा इनकी विशेष देवी है। इसके संवाद पवाड़े की धुन पर ही आधारित होते हैं। यह संवाद गीत कथा को विकसित करने में सहायक होते हैं। इस लोक नाट्य की शैली पर धार्मिक तत्वों के साथ तांत्रिक भावों का प्रभाव भी स्पष्ट प्रदर्शित होता है। इसी से इस शैली में लोक तत्वों का समुचित प्रभाव परिलक्षित होता है। विवाह आदि के समय पर ही गोपल की व्यवस्था की जाती है।

ख्याल :—

लोक नाट्य का प्रमुख रूप ख्याल है जो कि राजस्थान में प्रचलित है। इसका आरम्भ १८ वीं शताब्दी से माना जाता है। 'ख्याल' लोक भाषा का शब्द है। अगर चन्द्र नाहटा ने श्री उदयशंकर शास्त्री के लेख का एक उदाहरण प्रस्तुत किया है—ऐसा कहा जाता है कि १८ वीं शताब्दी के प्रारम्भ के आस-पास ही आगरे के इंद-गिंद एक नई कविता शैली प्रचलित हो चली थी, आगे चल कर जिसका नाम 'ख्याल' पड़ा। ख्याल निश्चित ही उर्दू और फारसी के मसाले से तैयार चोख है, उसको नये कथानकों में बाँधना सबका काम नहीं होता। इन ख्यालियों के कई दल थे जिनमें सभी प्रकार के

लोग थे और सभी प्रकार की वृद्धि बाँधने वालों के गोल कमी-कमी होड भी लगाने लगते थे ।^१ इस उदाहरण से भी यह स्पष्ट है कि इसका आरम्भ १८ वीं शताब्दी से हुआ ।

खाल में धार्मिक तथा ऐतिहासिक कथाओं की अपेक्षा जनश्रुति पर आधारित धार्मिक एवं ऐतिहासिक घटनाओं से सम्बन्धित कथानकों को ही अभिनीत किया जाता है । इसमें गीतों की प्रधानता रहती है । खो-मात्रों के आधार पर पुरुष लोग ही अभिनय करते हैं । राजस्थान के गाँवों में खालों का प्रचार अधिक है ।

वीथी मार्ग वतुम् :—तेलुगु रचमच के वीथी का अपना विशिष्ट स्थान है । वीथी नाट्यम् का अर्थ है, जो नाटक मार्ग में प्रदर्शित हो । इसका मंच खुले स्थान पर ही बनाया जाता है जिस पर कचपुडी की ब्राह्मण कलाकर की मण्डलियाँ अभिनय प्रस्तुत कर जनता को मुग्ध करती हैं । इस अभिनय में स्त्रियाँ समूह बनाकर नृत्य करती हैं, और सामूहिक गायन का भी विशेष रूप से महत्व है । इस प्रदेश में एक दूसरा लोक नाट्य का रूप भी प्रचलित है जिसे 'तोलुवीम्लाह' कहते हैं इसका अर्थ है चमड़े के चित्रों का खेल । यह लोक नाट्य का रूप कठपुतलिया का रूपान्तर मात्र है । 'वीथी भागवतुम्' लोक नाट्य को जनता के साथ ही इस शासन की ओर से भी सम्मान मिलता रहा है । आज भी गाँव में इस रूप का प्रचार है ।

माच :—माच शब्द का मालवी तद्भव रूप है । इस शब्द का प्रयोग मालवी में मंच बाँधने और अभिनीत किए जाने वाले खाल (खेल) दोनों अर्थों में है । नौटकी से माच का अधिक साम्य है । और नौटकी की भाँति ही इसका रचमच भी साधारण ढंग का होता है । माच में ढालक को भी स्थान दिया जाता है । इसमें पद्य की प्रधानता रहती है, यही कारण है इसे गीत नाट्य की कोटि में रखा जाता है ।

जातीय लोक नाट्य—उपर्युक्त नाट्य रूपों के अतिरिक्त लोक में विभिन्न जातियों में भी लोक नाट्यों का प्रचार है । जिन्हें कि 'स्वाग' नाम की संज्ञा दी गई है । इन स्वागों में गीत और नृत्य की प्रधानता होती है । इसमें मंच की कोई विशेष व्यवस्था नहीं होती है । स्वागों में धनी वर्ग विशेष पर ही ध्यान दिया जाता है । इन ध्यगों की व्यंजना बड़ी ही मार्मिक तथा प्रभावात्मादक होती है । दूसरा इन स्वागों में बाँधों की प्रधानता होती है जिससे कि लोक जीवन की कला-कुशलता का परिचय मिलता है । यह स्वाग बड़े ही मनोरंजक तथा आकर्षक होने हैं जो कि साधारण जनता को अपनी ओर मुग्ध करते हैं । जातीय लोक नाट्यों को भी अपनी विशेषता तथा अपनी स्वतन्त्रता होती है ।

लोक-नाटकों की विशेषताएँ :—

युगों से चली आ रही इस लोक नाट्य परम्परा की अपनी स्वतन्त्र सत्ता और महत्व है। लोकनाट्य परम्परा विकसित होकर इस ढंग पर आ गयी है कि इसे रुढ़ कहा जा सकता है। इसलिए इसकी अपनी विशेषताएँ उभर सकती है। लघुनाटिकाओं तथा प्रहसनो में भी कुछ व्यवस्था का रूप प्रदर्शित होता है। लोक नाट्यों की निम्नलिखित विशेषताएँ हैं :—

१—भाषा तथा संवाद :—इन नाटकों की भाषा विशेष रूप से काव्यमयी होती है। गद्यात्मक संवादों की अपेक्षा इसमें पद्यात्मक संवादों की प्रधानता होती है। गद्य का प्रयोग केवल भाड़ों के हास्यास्पद अभिनय में किया जाता है। पद्यबद्ध संवादों द्वारा दर्शकगण शीघ्र ही आकृष्ट होते हैं और उसे इस भाँति ग्रहण करते हैं जिस भाँति संवेदनशील कलाकारों की रचनाओं के सुन्दर तथा आकर्षक भाव प्रवीण-कुशल पाठक ग्रहण करते हैं। मध्यकाल के पूर्व से ही पद्यबद्ध संवादों की परम्परा चली आ रही है। नाटकों में पद्य की अधिकता प्राचीनता की द्योतक है जो कि अपने तक ही पर्याप्त नहीं रहा, बल्कि संस्कृत नाटकों को भी प्रभावित किया।

कथानक :—प्रायः लोक नाट्यों में विकृत कथानकों का प्रयोग किया जाता है। यह कथानक अधिकतर ऐतिहासिक, सामाजिक तथा पौराणिक विषयों से ही सम्बन्धित होते हैं। लोक नाट्यों में कथानक के कई रूप हमें मिलते हैं—एक तो यह जो कथा के सहारे चलता है और दूसरा, जिसको लघुप्रहसनो में महत्व दिया जाता है। ग्रामों में मनोरंजन के समय प्रहसनों का अभिनय किया जाता है। जगदीशचन्द्र माधुर का कथन है कि 'लोक नाटकों में कथानक प्रायः ढीला-ढाला होता है और पूर्वाह्न में जितनी विलम्बित गति से कथा बढ़ती है, उत्तराह्न में उतनी ही द्रुत और अस्वाभाविक गति से घटनाओं को ढकेला जाता है। किन्तु इससे अधिक कलात्मक वे लोकनाट्य होते हैं जिसमें घटनाओं के शिल्प विधान के स्वान पर जीवन की भाँकियों की लड़ी होती है अथवा जिनमें पौराणिक और धार्मिक कथाओं का पूर्व-परिचित दर्शन होता है। जो भी हो, लोक रंगमंच के दर्शक कथानक के चमत्कारपूर्ण अंश अथवा घटनाओं के कुतूहलपूर्ण उद्घाटन की आशा नहीं करते। ये प्रायः पहले ही से परिचित होते हैं। और इसलिए कथा से प्राप्त मनोरंजन उनका लक्ष्य नहीं होता बल्कि रसानुभूति द्वारा प्राप्त तृप्ति^१। कभी-कभी उच्च वर्गों तथा सम-सामयिक विषयताओं पर भी व्यंग्य किया जाता है किन्तु दर्शकों के मनोविनोद में कोई बाधा उपस्थित नहीं होती।

पात्र :—लोक नाट्यों के पात्र विशिष्ट प्रकार के होते हैं जो कि अपनी विशेषता से विभूषित होते हैं। पात्र समाजगत प्रवृत्तियों से परिचित होते हैं। प्रत्येक अभिनेता अभिनेता होने वाली नाटक की घटना को कर सकता है। कभी निर्धारित संवादों के अतिरिक्त पात्र अपनी ओर से कुछ पंक्तियाँ जोड़कर रस सृष्टि करने में सहायक होता है।

चरित्र-चित्रण — इसमें मूढ़म संवेदनाओं को प्रकट करने का अभाव है। जो कुछ भी संवादों द्वारा प्रकट किया जाता है वह पात्रों की वेशभूषा तथा चरित्र के दृष्टि-कोण के हाव-भाव पर ही अवलम्बित है। विद्वपक अपने हास्य द्वारा चरित्र के आंतरिक भावों को प्रदर्शित करता है और दर्शकों को अपने चरित्र की भाव भंगिमाओं तथा अनेक प्रकार की मुद्राओं द्वारा आकर्षित करता है।

संगीत का प्रयोग :—लोकनाट्यों में संगीत की प्रधानता है। नौटकी तथा माच में ढोलक-नगाड़े के बिना कार्य नहीं होता है। आंचलिकता से संगीत की शैली प्रभावित होती है। लोकनाट्य में आरम्भ से लेकर अन्त तक ही वाद्य बजते रहते हैं।

रंगमंच :—लोकनाट्यों के रंगमंच साधारण ही होते हैं, चौराहों पर तथा आगन में किसी ऊँचे एवं खुले स्थान पर ही मंच की व्यवस्था की जाती है। लोक नाटकों में पर्दे बदलने की व्यवस्था नहीं होती है। इसमें प्रत्येक पात्र प्रत्येक कार्य करने की कला में निपुण होता है और प्रत्येक पात्र अपने उत्तरदायित्व को समझता है।

हास्य रस :—हास्य लोक-नाटकों का प्रमुख तत्व है। इसमें विद्वपक को नाटक के प्रत्येक प्रसंग में प्रवेश करने की स्वतन्त्रता होती है। यह अपने हाव-भाव तथा हास्यात्मक संवादों द्वारा दूर बैठे हुए दर्शकों का मन मुग्धगुदने में सफल सिद्ध होता है। विषय परिस्थितियों के उत्पन्न हो जाने पर भी विद्वपक अपने हास्यात्मक कार्यों में सफलता प्राप्त करता है।

लोक वार्ता :—लोकनाटकों में लोक-वार्ता का भी समावेश होता है। लौकिक आचारों के साथ मुहावरे, कहाँ तथा लोकभाषा आदि का प्रयोग पात्रों द्वारा मंच पर प्रकट होता है। लोकनाटकों में संगीत, संवाद, कथानक आदि अभिनय के साथ आबद्ध होते हैं।

उद्देश्य :—इन नाटकों का प्रमुख ध्येय समाज का मनोरंजन करना ही होता है। लोक जीवन सम्बंधी तत्वों का भी प्रयोग किया जाता है। किन्तु कुछ नाटकों का ध्येय लोक जीवन के रीति-रिवाजों तक ही सीमित होता है।

समस्त लोक नाटकों पर दृष्टिपात करने से हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि १७ वीं शताब्दी के पश्चात् इन नाटकों में जो स्थिरता आ गयी थी, वह सब रुढ़ हो गयी। क्योंकि सामाजिक स्तर में काफी परिवर्तनशीलता उत्पन्न हो गयी थी। कथानकों

लोक-नाटको की विशेषताएँ :—

युगो से चली आ रही इस लोक नाट्य परम्परा की अपनी स्वतन्त्र सत्ता और महत्व है। लोकनाट्य परम्परा विकसित होकर इस ढंग पर आ गयी है कि इसे रूढ़ कहा जा सकता है। इसलिए इसकी अपनी विशेषताएँ उभर सकती है। लघुनाटिकाओ तथा प्रहसनो में भी कुछ व्यवस्था का रूप प्रदर्शित होता है। लोक नाट्यो की निम्नलिखित विशेषताएँ है —

१—भाषा तथा संवाद :—इन नाटको की भाषा विशेष रूप से काव्यमयी होती है। गद्यरमक संवादो की अपेक्षा इसमें पद्यरमक संवादो की प्रधानता होती है। गद्य का प्रयोग केवल भाडो के हास्यास्पद अभिनय मे किया जाता है। पद्यबद्ध संवादो द्वारा दर्शकगण शीघ्र ही आकृष्ट होते है और उसे इस भाँति ग्रहण करते हैं जिस भाँति सवेदनशील कलाकारो की रचनाओ के सुन्दर तथा आकर्षक भाव प्रवीण-कुशल पाठक ग्रहण करते है। मध्यकाल के पूर्व से ही पद्यबद्ध संवादो की परम्परा चली आ रही है। नाटको मे पद्य की अधिकता प्राचीनता की द्योतक है जो कि अपने तक ही पर्याप्त नही रहा, बल्कि संस्कृत नाटको को भी प्रभावित किया।

कथानक :—प्रायः लोक नाट्यो मे विकृत कथानको का प्रयोग किया जाता है। यह कथानक अधिकतर ऐतिहासिक, सामाजिक तथा पौराणिक विषयो से ही सम्बन्धित होते हैं। लोक नाट्यो मे कथानक के कई रूप हमें मिलते हैं—एक तो यह जो कथा के सहारे चलता है और दूसरा, जिसको लघुप्रहसनो में महत्व दिया जाता है। ग्रामो में मनोरंजन के समय प्रहसनो का अभिनय किया जाता है। जगदीशचन्द्र माधुर का कथन है कि 'लोक नाटको में कथानक प्रायः ढीला-ढाला होता है और पूर्वाह्न में जितनी विलम्बित गति से कथा बढती है, उत्तराह्न में उतनी ही द्रुत और अस्वाभाविक गति से घटनाओ को ढकेला जाता है। किन्तु इससे अधिक कलात्मक वे लोकनाट्य होते है जिसमें घटनाओ के शिल्प विधान के स्थान पर जीवन की भाँकिओ की लड़ी होती है अपना जिनमें पौराणिक और धार्मिक कथाओ का पूर्व-परिचित दर्शन होता है। जो भी हो, लोक रंगमंच के दर्शक कथानक के चमत्कारपूर्ण अथवा अथवा घटनाओ के कुतूहलपूर्ण उद्घाटन की आशा नही करते। ये प्रायः पहले ही से परिचित होते है। और इसलिए कथा मे प्राप्त मनोरंजन उनका लक्ष्य नही होता बल्कि रसानुभूति द्वारा प्राप्त वृत्ति^१। कभी-कभी उच्च वर्गों तथा सम-सामयिक विषयताओ पर भी व्यङ्ग्य किया जाता है किन्तु दर्शको के मनोविनोद में कोई बाधा उपस्थित नही होती।

पात्र :—लोक नाट्यों के पात्र विशिष्ट प्रकार के होते हैं जो कि अपनी विशेष-ताया से विभूषित होते हैं। पात्र समाजगत प्रवृत्तिया से परिचित होते हैं। प्रत्येक अभिनेता अभिनीत होने वाली नाटक की घटना को कर सकता है। कभी निर्धारित संवादों के अतिरिक्त पात्र अपनी ओर से कुछ पंक्तियाँ जोड़कर रस मृष्टि करने में सहायक होता है।

चरित्र-चित्रण —इसमें सूक्ष्म संवेदनाओं को प्रकट करने का अभाव है। जो कुछ भी संवादों द्वारा प्रकट किया जाता है वह पात्रों की वेशभूषा तथा चरित्र के दृष्टि-काण के हाव-भाव पर ही अवलम्बित है। विदूषक अपने हास्य द्वारा चरित्र के आंतरिक भावों को प्रदर्शित करता है और दर्शकों को अपने चरित्र की भाव-भंगिमाओं तथा अनेक प्रकार की मुद्राओं द्वारा आकर्षित करता है।

संगीत का प्रयोग :—लोकनाट्यों में संगीत की प्रधानता है। नौटकी तथा मंच में ढोलक-नगाड़े के बिना कार्य नहीं होता है। आंचलिकता से संगीत की शैली प्रभावित होती है। लोकनाट्य में आरम्भ से लेकर अन्त तक ही वाद्य बजते रहते हैं।

रगमंच :—लोकनाट्यों के रगमंच साधारण ही होते हैं, चौराहों पर तथा आगन में किसी ऊँचे एवं खुले स्थान पर ही मंच की व्यवस्था की जाती है। लोक नाटकों में पर्दे बदलने की व्यवस्था नहीं होती है। इसमें प्रत्येक पात्र प्रत्येक कार्य करने की कला में निपुण होता है और प्रत्येक पात्र अपने उत्तरदायित्व को समझता है।

हास्य रस :—हास्य लोक-नाटकों का प्रमुख तत्व है। इसमें विदूषक को नाटक के प्रत्येक प्रसंग में प्रवेश करने की स्वतन्त्रता होती है। यह अपने हाव-भाव तथा हास्यात्मक संवादों द्वारा दूर बैठे हुए दर्शकों का मन मुदगुदाने में सफल सिद्ध होता है। विषय परिस्थितियों के उत्पन्न हो जाने पर भी विदूषक अपने हास्यात्मक कार्यों में सफलता प्राप्त करता है।

लौकिक नार्ता :—लोकनाटकों में लोक-नार्ता का भी समावेश होता है। लौकिक आचारों के साथ मुहावरें, कथाएँ तथा लोकभाषा आदि का प्रयोग पात्रों द्वारा मंच पर प्रकट होता है। लोकनाटकों में संगीत, संवाद, कथानक आदि अभिनय के साथ आवद्ध होते हैं।

उद्देश्य :—इन नाटकों का प्रमुख ध्येय समाज का मनोरंजन करना ही होता है। लोक जीवन सम्बन्धी तत्वों का भी प्रयोग किया जाता है। किन्तु कुछ नाटकों का ध्येय लोक जीवन के रीति रिवाजों तक ही सीमित होता है।

समस्त लोक नाटकों पर दृष्टिपात करने से हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि १७ वीं शताब्दी के पश्चात् इन नाटकों में जा स्थिरता आ गयी थी, वह सब छूट हो गयी। क्योंकि सामाजिक स्तर में काफी परिवर्तनशीलता उत्पन्न हो गयी थी। कथानकों

म नवीन भावा का प्रयोग एव नवीन शैली का समावेश होने लगा ।

धार्मिक महत्व :—प्राचीन काल से ही धार्मिक भावना की प्रधानता रही है । धर्म को ही आधार मान कर उचित या अनुचित कार्य का निर्णय किया जाता था । समाज के अन्तर्गत किसी भी कार्य को आरम्भ करने के पूर्व धर्म को ही प्रथम दिया जाता था । यही कारण है कि इस समय ब्राह्मण लोग आदर की दृष्टि से देखे जाते थे । यज्ञों की प्रथा प्रचलित थी । इन्द्र, ब्रह्मा, अग्नि, विष्णु आदि की पूजा की जाती थी । देवी-देवताओं की उपासना होती थी और उन्हें प्रसन्न करने के लिए यज्ञादि किए जाते थे ।

लोकनाट्य का धार्मिकता से घनिष्ठ सम्बन्ध है और इसका महत्व लोक धार्मिकता के स्वरूप में ही निहित है । लोकवार्ता का विशेष रूप से अग होने के कारण लोकजीवन में इन नाटकों की अपनी स्वतंत्र सत्ता एव आकर्षण है । लोकनाट्य का लोक जीवन से अग-अगी का सम्बन्ध है । जन-जीवन की प्रतिक्रियाओं का स्वतंत्र रूप तथा लोक मनो-भावों का विकास लोक धार्मिक भावना में ही मिलता है । लोक नाट्यों की उत्पत्ति समारोहों, ऋतु पर्वों, मेला, आनन्द के क्षणों तथा विभिन्न अवसरों पर समीप क्षेत्रों में विशेष रूप से हुई है । सम्भवतः यही सब देखते हुए भरत मुनि ने नाट्य शास्त्र के चौदहवें अध्याय में लोक धार्मिकता की ओर संकेत किया है ।

हमारे प्रारम्भिक अभिनय धार्मिक ही थे । सांस्कृतिक एव धार्मिक प्रेरणाओं से प्रेरित लोक नाट्य का सार्वजनिक तथा लोकप्रिय रूप शास्त्रीय नाटकों में भी धीरे-धीरे विकसित हुआ । अभिनय, संगीत, नृत्य आदि तीनों तत्व विलग न होकर सामूहिक इकाई के रूप में हमारे समक्ष उपस्थित हुए, जो आज भी प्राचीन लोक नाट्यों में प्रचलित है ।

मानव हृदय की निगूढतम अनुभूतियों, काम-क्षुधा, आनन्दातिरेक, उत्साह, भय तथा धर्म भावना नृत्यों के रूप में आदि ज्ञान प्रभात से आज तक भावनाओं की प्रत्यक्षीकरण माध्यम बन कर हमारे समक्ष आती रही है । नृत्य मानव की एक प्रबल उद्दाम प्रेरणा की कलापूर्ण अभिव्यक्ति है । नृत्यों का प्रयोग देवों की पूजा तथा प्राचीन धार्मिक पौराणिक उपाख्यानों की अभिव्यक्ति के लिए हुआ । आदि नर्तक के मूक अभिनय विविध हाव-भाव, कायिक, वाचिक क्रियाएँ मुख मुद्राएँ, स्वर साधन प्रारम्भिक अभिनयों के आदि रूप हैं^१ ।

धार्मिक उपाख्यान अभिनय के रूप में अभिनीत होने के कारण अधिक प्रभावोत्पादक एव आकर्षक बने । धार्मिक कथानक को अभिव्यक्त करने के लिए विभिन्न नर्तक-नर्तकिया का समावेश किया गया । धार्मिक और आचार सम्बन्धी सिद्धान्तों को सामान्य

जनता में प्रचारित कर आस्तिक भावना को जाग्रत किया गया। प्राचीन देवी-देवताओं तथा पौराणिक महापुरुषों के चरित्रों का उल्लेख कर विशिष्ट धार्मिक आदर्शों की प्रतिष्ठा हुई। धार्मिक अभिनयों में भजन और देवी-देवताओं की स्तुति को महत्व दिया। धार्मिक भावना ने ही विविध सम्प्रदायों में फैले हुए अन्धविश्वास, रुढ़ियों एवं कुरीतियों को दूर कर धर्म को जीवन के स्वाभाविक घरातल पर लाकर उसे व्यावहारिक रूप दिया। मानव जीवन में धर्म सम्बन्धी प्रसंगों के प्रति अनुराग और अभिरुचि उत्पन्न की।

संस्कृत नाट्य साहित्य में भी हमें लोक नाट्य के उदाहरण मिलते हैं—जैसे प्रहसन, भ्राण, सट्टक, व्यायोग, समवकार आदि को लोक शैली के नाट्य रूप कह सकते हैं। महाभारत, रामचरितमानस, श्रीमद्भागवत ग्रन्थों में धार्मिक भावना निहित है। इससे यह प्रतीत होता है कि लोक नाट्य का धार्मिक महत्व और अपनी स्वतंत्र सत्ता रही है।

सामाजिक एवं राजनीतिक महत्व—

सामाजिक तथा राजनीतिक दृष्टिकोण से लोक नाट्य का अपना स्वतन्त्र अस्तित्व रहा है। ये नाटक लोक मानस की अनुकरणमूलक प्रवृत्तियों एवं क्रियात्मक अभिव्यक्तियों के ही रूप हैं। संगीत, नृत्य आदि की इन नाटकों में प्रधानता रही है। मंच पर यह नाटक सामूहिक रूप में ही अभिनीत किए जाते हैं। नाटककारों ने नाटकों को प्रस्तुत कर सामाजिक कुरीतियों का बहिष्कार किया और महान् पुरुषों के व्यक्तित्वों का आदर्श उपस्थित कर जन-जीवन में राष्ट्रीय प्रेम, भक्ति एवं श्रद्धा की भावना को उत्पन्न किया। श्रेष्ठ रीति-रिवाजों के प्रति मानव का ध्यान आकर्षित कर उनकी जड़ों को हट्ट बनाया। सामाजिक नाटकों को प्रस्तुत कर बाल-विवाह और पदों की प्रथा का अन्त कर स्त्री-शिक्षा की ओर सचेत किया।

प्राचीन काल से इन लोकभरक नाटकों की परम्परा चली आ रही है। नट, नक्कालों आदि ने इस खाई को बनाए रखा। इन नाटकों के जन-जागरण को देश के प्रति तथा जाति पर बलिदान होने के लिए उत्तेजित किया और देश भक्ति की भावना को बीज बोये। महान् आत्माओं को जन्म देकर उनके व्यवहारों, सद्गुणों की प्रतिष्ठा की। नाटकों द्वारा पूजाओं को प्रदर्शित कर मानव हृदय के सुप्त भावों को भक्ति के प्रति जाग्रत किया। 'गासों द तासी' नामक फ्रान्सीसी इतिहासकार ने अपने ग्रन्थ में लोकनाट्य के रूप का उदाहरण प्रस्तुत किया है :—

दृश्य में कचहरी दिखाई गई है जिसमें यूरोपियन मजिस्ट्रेट बैठे हुए हैं। अभिनेताओं में से एक गोला टोपी पहिन अंग्रेजी वेशभूषा में मोटी बजाते और अपने घूंटों में चाबुक मारते हुए सामने आता है। तब निम्नो अपराध का दोषी बैदी लाया जाता है,

किन्तु जज, जो एक नवयुवती भारतीय महिला जो ग्वाह प्रतीत होती है, के साथ व्यस्त रहता है, ध्यान नहीं देता। जब कि गवाहियाँ सुनी जा रही हैं, वह कनखिया से देखे बिना किसी अन्य बात की ओर ध्यान दिये रहता है और परिणाम के प्रति उदासीन रहता है। अन्त में जज का खिदमतगार आता है जो अपने मालिक के पास जाकर और हाथ जोड़ कर आदरपूर्वक और विनम्रता के साथ धीमे स्वर में उससे कहता है 'साहब टिफिन सैयार है।' तुरन्त जज जाने के लिए उठ खड़ा होता है, अदालत के कर्मचारी उससे पूछते हैं कि कैदी का क्या होगा ? नवयुवक सिविलयन कमरे के बाहर जाते समय एड़ी के बल धूमते हुए चिल्लाकर बहता है 'गो डैम फासी'।^१

इन छोटे लोकपरक नाटका में राजनीतिक तथा सामाजिक परिस्थितियों की प्रतिक्रिया खूब झलकी है। प्रत्येक बात धर्म, हास्य, व्यंग्य, राजनीतिक, सामाजिक स्थिति में सुलभता हुई अंत में सुखान्त स्थिति तक पहुँच जाता है। अन्य व्यवस्था का अभाव होने के कारण भी इन नाटकों ने समाज में अपने अस्तित्व को बनाए रखा। देश प्रेम, राष्ट्रीयता राजनीतिक सुधार और समाज सुधार के लिए पृष्ठभूमि तैयार की। उपर्युक्त विवरण से यह स्पष्ट ज्ञात होता है कि राजनीतिक तथा सामाजिक दृष्टि से इन नाटकों की अपनी स्वतंत्र सत्ता एवं महत्व रहा है।

इन समस्त लोक नाटकों की विरोधता इस बात में रही है कि उनके द्वारा जहाँ किसी विशिष्ट आदर्श के प्रचार और प्रसार के लिए सार्वजनिक मंच का प्रस्तुतीकरण हो वहाँ दूसरी ओर जनता के मनोरंजन की पर्याप्त मात्रा उपस्थित हो जाए। जनता का मनोरंजन सदैव ही हास्य के विविध रूपों में घटित किया जाता है। इसलिए हास्य का निरूपण करते समय इस बात की आवश्यकता है कि हम उन अभिनय के रूपों का भी अध्ययन करें जिनके द्वारा हास्य की क्रांति निर्धारित की जा सकती है। और उसका विशिष्ट अध्ययन किया जा सकता है। जिन लोक नाटकों का विवेचन हुआ, उनमें परिस्थिति और पात्र के अनुसार हास्य की अवतारणा हो जाती है। यह भी देखा गया है कि प्राचीन कथाओं पर आधारित लोक रूपों में हास्य उत्पन्न करने के लिए सामयिक प्रसंगा को जोड़ कर हास्य की सृष्टि कर दी जाती है—उदाहरण के लिए राम-राज्य के उत्सव में ताश के खेल, या बाजीगर के करतबों में पुरस्कार पाने के दृश्य भी दिखाए दिये जाते हैं, जिससे हास्य की सृष्टि हो।

□

- १—प्रहसन की पृष्ठभूमि
- २—प्रहसन का इतिहास
- ३—प्रहसनों की परम्परा तथा उनकी प्राचीनता
- ४—प्रहसन की परिभाषा तथा लक्षण
- ५—प्रहसन के विषय
- ६—प्रहसन के भेद
- ७—प्रहसन के अंग
- ८—प्रहसन का शिल्पगत वर्गीकरण :—
 - क—चरित्र प्रधान प्रहसन
 - ख—परिस्थिति प्रधान प्रहसन
 - ग—कथोपकथन प्रधान प्रहसन
 - घ—विदूषक प्रहसन
- ९—भारतेन्दु युगीन तथा समकालीन प्रहसनकार
- १०—द्विवेदी युग एवं प्रहसनकार
- ११—आधुनिक युग तथा प्रहसनकार
- १२—उपसंहार

प्रहसन की पृष्ठभूमि :—

मानव जीवन में हास्य का विशिष्ट उपयोग है। प्रीति, क्रोध, आदि भावों की क्रिया-प्रतिक्रिया तथा उल्लास पशुपक्षी एवं जीवों में स्पष्ट परिलक्षित होता है, परन्तु हास्य का सीधा लगाव मानव जीवन से ही है। हास्य ही साहित्य का एक विशिष्ट साधन है जिसके प्रयोग से समाज में फैली हुई कुरीतियों एवं दुराचारी व्यक्तियों पर साकेतिक आक्षेप किया जा सकता है जो बिना कोई बाधा उपस्थित हुए अपने अभीष्ट प्रयोजन की सिद्धि करता है। हास्य एक व्यंग्य रूपी लेखनी नलवार से भी वही अधिक तीव्र हथियार है जिसका आघात बाहर से तो नहीं मालूम होता, पर उसकी चोट भीतर से मर्म को बिद्ध करती है तथा अपने कार्यों की सिद्धि में पूर्ण रूप से सफलता प्राप्त करती है।

सामाजिक रूप से यदि उस पर दृष्टिपात किया जाय तो प्रहसनों की रचना उस समय हुई जब कि समाज का सांस्कृतिक स्तर निम्नकोटि का रहा है। जैसा हम ऐतिहासिक दृष्टिकोण से देखते आ रहे हैं कि उन्नति तथा अवनति का चक्र सदैव में चलता रहा है। जैसे ही समाज उन्नत अवस्था को प्राप्त होता है वैसे ही समय में ऐसा परिवर्तन होता है कि उन्नति अवनति में परिवर्तित हो जाती है और प्राचीनतम सिद्धान्तों के माप-पंख भी परिवर्तित होने लगते हैं। इस ऐतिहासिक परिवर्तन में भी हमें समाज के कुछ अंग ऐसे मिलते हैं जिन पर प्रहसनों की रचना हो सकती है। जीवन की उन्नति के साथ हमें कुछ ऐसे भी सिद्धान्त मिलने हैं जिनको लेकर साहित्यकार प्रहसनों की रचना कर सकते हैं।

इन विचारों से यह ज्ञात होता है कि प्रहसन का समाज से घनिष्ठ सम्बन्ध है। समाज का आश्रय लेकर ही वह अपनी सत्ता को बनाए रखना है। साहित्यिक एवं ऐतिहासिक दृष्टि से यह सिद्धान्त अधिक मान्य है। सर्वदा प्रहसन समाज के आश्रय में ही फल फूल सकता है और अपनी मर्यादा को बनाए रख सकता है। समाज से तादात्म्य केवल सामूहिक रहन-सहन से ही नहीं है। समाज के अन्तर्गत अनेक विषयों का समावेश कर सकते हैं। जैसे दर्शन, अर्थशास्त्र, राजनीति आदि सभी का सम्बन्ध हमारे मानव समाज

से है। इन सभी विषयों पर प्रहसनों की रचना हो सकती है। एरिस्टोफेनीज़ यूनानी लेखक ने भी अनेक प्रहसन लिखे हैं जिसमें उन्होंने नाटककारों एवं लेखकों की हँसी उड़ाई है क्योंकि उनमें तथा अनेक विद्वानों में साहित्यिक एवं राजनीतिक वैमनस्य था। इससे स्पष्ट ज्ञात होता है कि प्राचीन काल से ही नाटककार तथा प्रहसनकार समाज एवं उसके अनेक अंगों का प्रहसनात्मक प्रयोग करते आए हैं।

प्रहसन का इतिहास :—

हमारा भारत धर्मप्रधान देश है। अतः धार्मिक आचार्यों के हाथ में सदैव नेतृत्व की बागडोर रही है, किन्तु इस समय राजनीतिकों का बोलबाला है। कभी हमारे धार्मिक आचार्यों के अन्तर्गत समाज में फैली रुढ़ियों एवं कुरीतियों को सुधारने की शक्ति रही है तो कभी धार्मिक जगत् के नेतृत्व का भार चौढ़ भिक्षुओं के ऊपर निर्भर था, किन्तु काल क्रम की गति के कारण भिक्षु मानवीय दुर्बलता के शिकार बन गए।

मध्ययुग में मुसलमान शासकों के समय में विलासता की प्रधानता रही है अतएव चारों ओर भोगविलास का ही बोलबाला था। इस कारण मुसलमान तथा हिन्दू, साधु-सन्त सभी नैतिक दृष्टि से अधःपतित होने लगे। सुरापान व्यापक रूप से हो रहा था और शौचरता से समाज में कुरीतियाँ फैल गयीं, साथ ही धर्म में भी शिथिलता आ गयी तथा अन्धविश्वास की मात्रा भी बढ़ गई। यवनों के इस चारित्रिक पतन का प्रभाव साधु संत, महाराजा और हिन्दू राजाओं एवं अन्य लोगों पर भी पड़ने लगा। इसी पतन के कारण मध्ययुग के धार्मिक क्षेत्र में दुराचार तथा भ्रष्टाचार की विधेय रूप से वृद्धि हुई। एक ओर तो इन सब विकृतियों का प्रभाव पड़ रहा था और दूसरी ओर हिन्दू अपने धर्म के पुनरुत्थान के लिए विशेष रूप से प्रयत्नशील थे। कुछ महान सुधारकों का ध्यान इस ओर आकर्षित हुआ।

आज के युग की भांति उनके पास कोई ऐसे साधन नहीं थे जिससे वह समाज में फैली कुरीतियों, अंध विश्वासों और सामाजिक दुराचारों को दूर कर सकते। किन्तु साहित्य में हास्य ही केवल ऐसा माध्यम था जिसके द्वारा उपर्युक्त विकृतियों का सुधार हो सकता था। हास्यात्मक रचनाएँ भी मानव मस्तिष्क को प्रभावित कर सकती थीं। इसी कारण साहित्य में प्रहसनों की रचना आरम्भ हुई। काव्य दृष्टि के कारण प्राचीन प्रहसन भी विमुक्त हास्य के पोषक हैं। जटिलता की छाप जो मध्ययुग में झलकती है वह तत्कालीन विलासी एवं विकृत समाज की प्रतिच्छाया है।

प्रहसनों की परम्परा तथा उसकी प्राचीनता :—

प्राचीन काल के प्रहसनों में वैदिक धर्म को मानने वाले चार्वाक तथा जैन, बौद्ध,

शैव, कापालिक के मतों की व्यंग्यात्मक रूप में हँसी उड़ाई गई है। इनमें आक्षेपजनक सिद्धान्तों की कुरीतियों की ओर, जिनसे जनता में अनाचार फैलने की आशंका है, उनका चित्रण बड़े ही मार्मिक रूप से किया है। इन समस्त प्रहसनों का प्रयोग तत्कालीन धार्मिक तथा सामाजिक स्थितियों को जानने में ही है। ऐसे प्राचीन उच्चकोटि के प्रहसनों में से 'मतविलास' प्रहसन प्रमुख है। इसके लेखक पल्लव वंशीय सिंह विष्णु वर्मा के पुत्र महेन्द्र विक्रम वर्मा है। इसका समय सप्तमशतक का प्रथमाध्व है। इस प्रकार यह महाराज हर्षवर्धन तथा पुलकेशी द्वितीय के समकालीन है। इनके प्रहसन से कापालिक, शाक्य भिक्षु तथा पशुपति का परस्पर संघर्ष बड़ी ही संयत भाषा में प्रदर्शित किया है। कापालिक की यह शंकर स्तुति बड़ी ही रोचक तथा मार्मिक है—'सुरापान करना चाहिए, प्रियतमा का मुख देखना चाहिये, स्वभाव से सुन्दर व विकृत वेश धारण करने योग्य है। ऐसा मोक्षमार्ग जिन्होंने दिखाया है ऐसे भगवान शंकर दीर्घायु हों—

पेया मुरा प्रियतमामुसमीक्षितं
ग्राह्यस्वभाव ललितो विकृतदचवेपः ।
येन दमोदस्यदृश्यत मोक्षवर्त्म
दीर्घायुरस्तु भगवान स पिनाकपाणिः^१ ॥

दूसरा सबसे प्राचीन 'भगवदज्जुक' प्रहसन मिलता है। इसके रचयिता 'बोधायन' है, और इसका समय ईसा की प्रथम दो शताब्दी माना जाता है। इसी समय अज्ञात-नामा द्वारा रचित 'दामक' नामक प्रहसन मिलता है, जिसमें भास के नाटकों जैसी विशेषताएँ मिलती हैं। १२ वीं शताब्दी के आरम्भ में शक्यर कविराज का 'लटक मेलके' नामक प्रहसन मिलता है, जिसकी रचना कान्यकुब्ज के महाराज गोविन्द चन्द के राज्य-काल में की गई थी। यह प्रहसन अत्यधिक लोकप्रिय माना जाता है। इसी प्रकार ज्योतीश्वर कवि ने १४ वीं शताब्दी के पूर्वार्द्ध में 'धूर्तसमागम' प्रहसन लिखा। यह प्रहसन विजय नगर के राजा नरसिंह के राज्यकाल में लिखा गया था। इसमें भिक्षुओं और गुरुओं तथा असाजित (विद्रूपक) ब्राह्मण की चतुराई पर हास्य और व्यंग्य किया गया है।^२

१७ वीं शताब्दी में कवि तार्किक ने 'कौतुक रत्नाकर' प्रहसन की रचना की। इसी समय में सामराज दीक्षित द्वारा रचित 'धूर्तनतंक' नामक प्रहसन मिलता है, इसके अन्तर्गत, गुरु तथा चेला एवं राजा आदि पात्रों पर परिहास किया गया है। तंजौर के राजा तुकोजी के मंत्री घनश्याम ने 'डमरूक' प्रहसन लिखा। १२ वीं शताब्दी में

१—संस्कृत साहित्य का इतिहास-नन्देव उपाध्याय-तृतीय संस्करण, पृ० ४८७, ४८८

२—संस्कृत द्रामा बाई पृ० बी० कीध—पृ० २६०, २६१

जगदीश्वर द्वारा रचित 'हास्यार्णव' प्रहसन मिलता है। यह विषय के दृष्टिकोण से बहुत ही सुन्दर एवं रोचक प्रहसन माना जाता है। इस प्रहसन में राजा की खिल्ली उड़ाई गई। राजा का नाम अन्याय सिन्धु है, अतः उसका जैसा नाम है वैसा कार्य है। १२ वीं शताब्दी में गोपीनाथ कृत 'कौतुक सर्व' प्रहसन मिलता है। इस प्रहसन के अन्तर्गत राजा के नशे पर हास्य तथा व्यंग्य प्रदर्शित किया है और बगला की दुर्गा-पूजा के उत्सव का वर्णन बहुत ही सुन्दर ढंग से चित्रित किया है। यत्सराज कृत 'हास्य चूडामणि' नामक प्रहसन प्राप्त होता है जिसका समय १३ वीं शताब्दी मध्य तक माना जाता है। धार्मिक कृत्य को त्याग कर लौकिक कृत्यों की अनुरक्ति को लक्ष्य कर इस प्रहसन की रचना की गई है।

अंग्रेजी साहित्य में भी अनेक प्रहसनो की रचना हुई। 'एरिस्टोफेनीज' प्रहसनो का सर्वोत्कृष्ट आचार्य था। उपर्युक्त प्रहसना की व्याख्या से यह ज्ञात होता है कि प्राचीन काल से प्रहसन लिखने की परम्परा चली आ रही है। धीरे-धीरे इस परम्परा का विकास होता गया। संस्कृत साहित्य में हास्य रस का विशेष रूप से महत्व था, किन्तु अलग से प्रहसन लिखने की परम्परा इसमें ज्ञात नहीं होती है। हास्योत्पादन के लिए प्रत्येक नाटक में विद्वपक की अवतारणा की जाती थी, जो कि अपनी वेशभूषा एवं वाक्पटुता के कारण दर्शकों को अपनी ओर आकर्षित करता था। संस्कृत नाटकों के बीच-बीच में प्रहसनात्मक दृश्य अवश्य होते थे, जो कि नाटक के कार्यों में सहयोग देते थे और प्रहसनात्मक दृश्यों के द्वारा ही उसकी जटिल समस्याओं को सुलझाया जाता था। संस्कृत साहित्य में प्रहसन रचने की न्यूनता का प्रमुख कारण समाज की उन्नतावस्था एवं आदर्शवादी नाटक रचना की परम्परा प्रतीत होती है।

संस्कृत तथा हिन्दी के प्रहसन रचना के उद्देश्य में केवल इस धात का अन्तर प्रतीत होता है कि संस्कृत के प्रहसन रचना का प्रमुख उद्देश्य हास्य और विनोद था किन्तु हिन्दी के प्रहसनो में हास्य का रूप गौण हो गया। उनका उद्देश्य धार्मिक, राजनीतिक, सामाजिक कुरीतियों पर व्यंग्य कसना था।

हिन्दी साहित्य में प्रहसन की रचना हुई तो अवश्य किन्तु इस पर अंग्रेजी साहित्य का इतना प्रभाव पड़ा कि कभी-कभी हमें उनकी मौलिकता पर भ्रम-सा होने लगता है। सर्वप्रथम हिन्दी साहित्य में अंग्रेजी दुखान्त नाटकों के अनुवाद की प्रथा आरम्भ हुई। इसके पश्चात् दोवसपियर के सुखान्त नाटकों के अनुवाद आरम्भ हुआ। 'मर्चेन्ट आफ वेनिस' तथा 'कामेडी आफ इरोस' यह दोनों अनुवादों का अधिक रुचिकर लगे। लेखकों ने कभी इन अनुवादों में कथानक तथा पात्रों को वैसे ही रख दिया और कभी उको भारतीय आवरण पहना दिया। इसी कारण पाश्चात्य साहित्य का हिन्दी प्रहसनो पर प्रभाव पड़ा। भारतीय लेखक ने पाश्चात्य साहित्य की कामेडी एवं प्रहसन से प्रभावित

होकर प्रहसनो के अतिरिक्त व्याप्यात्मक प्रणाली को भी महत्व दिया ।

इस प्रकार प्रहसनो को प्रथा का प्रचार तीव्र होता गया । १६ वीं शताब्दी में भारतीय समाज तथा भारतीय विद्वानो पर पाश्चात्य सभ्यता का गहरा प्रभाव पड़ा । इस परिवर्तित समाज की रूपरेखा के कारण प्रहसनो की रचना हिन्दी साहित्य में आरम्भ हुई । भारतेन्दु युग में ही यह परम्परा हिन्दी-साहित्य में आई । इसी कारण प्रहसन भारतेन्दु काल की एक विशेष देन है । तत्पश्चात् हिन्दी साहित्य में प्रहसन लिखने की परम्परा पूर्ण वेग के साथ उत्तरी और दिना दिन इसकी लोकप्रियता बढ़ती चली गई । पाठकगण प्रहसनो में अधिक आनन्द लेने लगे तथा साहित्यिक नाटको की ओर उनकी रुचि कम होने लगी । यही कारण है कि प्रहसनो का क्षेत्र अधिक विस्तृत हो गया । हिन्दी साहित्य में प्रहसन-लेखको म भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, बालकृष्ण मट्ट, देवकीनन्दन त्रिपाठी, राधाचरण गोस्वामी तथा किशोरीलाल गोस्वामी आदि प्रमुख हैं । अन्य प्रहसन लेखको के विषय में श्री लक्ष्मोसागर बाण्येय का अधोलिखित कथन मान्य है —

‘परन्तु यह कहे बिना नहीं रहा जा सकता कि हिन्दी के हास्य रसात्मक ग्रन्थों में अधिकतर अर्थहीन प्रलाप देखने को मिला है । हास्य निम्न श्रेणी का है और व्यंग्य प्राणहीन । भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, देवकीनन्दन त्रिपाठी एवं राधाचरण गोस्वामी को छोड़ कर अन्य लेखकों ने उन्वकोटि के तीक्ष्ण व्यंग्य की सृष्टि नहीं की है । उनका परिहास असंगत और स्वाभाविकता की सीमा का उल्लंघन करने वाला है । मालूम होता है जबर्दस्ती हास्य और व्यंग्य प्रकट करने को यत्न किया जा रहा है । एक तो पराधीन देश का हास्य ही क्या दूसरे इन रचनाओं के पात्र समाज में निम्नश्रेणी के हैं । अधिकांश पात्रों में हमें कोई बुढ़ा, शिशुवर वेश्या फुटनिया, चरित्रहीन स्त्रियाँ, नरोबाज, मोटा महाजन, ओझा आदि ही मिलते हैं । इस अशिक्षित और असंस्कृत जनसमूह में हमें किसी अधिकचरे समाज सुधारक और देश सेवक के दर्शन भी हो जाते हैं । परन्तु उनका सामाजिक कुरीतिया का मजाक भी ऊटपटाग, भद्दा और अश्लील ढंग का है । उसने ऐसे परिहास की, जिसमें सत्य की भावना छिपी हो और जो सीधा हृदय पर आकर चोट बरे, अवतारणा नहीं होती ।’

प्रहसन की परिभाषा तथा लक्षण—

‘भाण वत्सधिसन्ध्यम लास्यागौडं कवि निर्मितम् भवेत्प्रहसन इत निधाम् ।’
भाण के समाज संधि, सव्यग, लास्याग और अका के द्वारा सम्पादित निन्दनीय पुरुषों का

कवि कलिन वृत्तान्त प्रहसन कहलाता है।^१ भरत मुनि ने प्रहसन के दो भेदों में इसकी परिभाषा की है। उनका मत है कि जब भागवत, तापस, भिक्षु, श्रोत्रिय आदि किसी (पाखंडी) नायक और ऊँच नीच व्यक्तियों द्वारा परिहास किया जाता है तो वह प्रहसन कहलाता है। प्रहसन उसे कहा जाता है जिसमें वेश्या, चेट, नपुंसक, विट, धूर्त बन्धकी (दुराचारिणी) के अशिष्ट वेगभूषा और चेष्टाओं का अभिनय प्रदर्शित किया जाता है। इसमें सामान्य जनता में प्रचलित किसी दुराचारण एवं दम्भ पाखण्ड का प्रदर्शन अनिवार्य है।^२

भरत मुनि के आधार पर धनजय ने प्रहसन का लक्षण लिखते हुए कहा है कि भाण से मिलने-जुलने इस रूपक प्रकार में पाखण्डी और जाति-प्रताप से पूज्य बना, नीच प्रकृति वाला चेट, एवं विट से घिरा हुआ वेश और भाषा में उन्हीं के सदृश चेष्टा करने वाला उपहास्यास्पद व्यवहारों से युक्त जो नाटक होता है, वह प्रहसन कहलाता है।^३ —

अग्री हास्य रसस्तत्र वीर्यगानास्वितिर्नवा

तपस्विभगवद्विप्रप्रभृतिष्यन नायक ॥२६५॥

प्रहसन में मुख्य रस हास्य रस होता है, उसमें वीरों के अंगों की स्थिति होती है, तस्वी भागवत (सन्यासी) ब्राह्मण आदि में से नायक होता है।^४

‘अत्रनारभटो नापि विष्कम्भक प्रवेशको’ अर्थात् प्रहसन में आरभटो वृत्ति तथा विष्कम्भक और प्रवेशक का प्रयोग नहीं होता है। शारदातनय ने इसकी अक सख्या और सन्धिया का भी उल्लेख किया है। उनका मत है कि प्रहसन में एक अक होता है और मुख्य एवं निर्वहण सधि हाती है। उन्होंने सागर कौमुदी को शुद्ध प्रहसन, सेरन्धिका को सर्कोर्ण प्रहसन तथा कलिकेली को विकृत प्रहसन माने हैं।^५

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र जी ने प्रहसन का नायक राजा, घनी, ब्राह्मण या धूर्त माना है। भाण में कम पात्र होते हैं किन्तु प्रहसन में अनेक पात्र होते हैं। उनका मत है कि यद्यपि प्राचीन रीति से इसमें एक ही अक होना चाहिए, किन्तु अब अनेक हृदय दिये बिना नहीं लिख जा सकते हैं। उदाहरण—जैसे ‘हास्याण्व,’ ‘वेदिकी हिंसा-हिंसा न भवति,’ ‘अन्धेर नमरी चौपट राजा टके सेर भाजी टके सेर खजा’ ‘जैसे बों सेसा’

१—साहित्य दर्पण—विधानाचस्पति साहित्याचार्य श्री शत्रिग्राम शास्त्री—विरचयिता,

२—नाट्यशास्त्र—भरतमुनि १८, १५४, १५८

३—नाट्य समीक्षा—डा० दशरथ ओझा—पृ० २१

४—साहित्य दर्पण—विश्वनाथ—२६५।६ परिच्छेद, २२० पृ०

५—मायप्रकाश शारदातनय—पृ० २४७

‘कलियुगी जनेऊ’ आदि ।^१

गुलाबराय ने केवल तीन बातें आवश्यक मानी है, जसे—१ हास्य रस की प्रधानता, २ एक अक ३ सुख और निर्वहण सधिया ।

उपर्युक्त सभी बातों का समाहार करते हुए हम प्रहसन की परिभाषा इस प्रकार कह सकते हैं ।

भाषा के समान प्रहसन होता है । इसमें हास्य रस की प्रधानता रहती है । वीथी के तरह। अगो की अवस्थिति इसमें हो सकती है, इसमें रस इतना उच्चकोटि का नहीं होता है । इसमें आरम्भटी वृत्ति विष्कम्भक तथा प्रवेशक का प्रयोग नहीं होता, प्रहसन में तपस्वी, सयासी, पुरोहित आदि नायक होते हैं । रूपक क दस भेदा म से प्रहसन रसजनित रूपक भेद माना जाता है ।

प्रहसन के विषय—

हिन्दी साहित्य म प्रहसना का अधिक महत्वपूर्ण स्थान है । १६ वीं शताब्दी में प्रहसनो के विषय निम्नलिखित रहे हैं—घनाब्ज की घन लोलुपता, साधु-सता का पाखंड, बालविवाह, अनमेल विवाह, स्त्रियों की दासता, वेश्यावृत्ति, कपट, धूतक्रीडा, स्वाय, फैदान का अधानुकरण, पाश्चात्य सभ्यता, मदिरापान, मासाहार, दीनदशा आदि । इन्हीं विषयों का लेकर बारम्बार व्यंग्य वाणा की बौछार की गयी है । साहित्यिक रूप से प्रहसन रचने म लेखकों को पूर्ण सफलता मिली है । इन रचयिताओं ने मानवा में से किसी एक विषय को आधार मानकर प्रहसना की रचना की और इन मानवी भावों के कारण ही प्रहसनो की महत्ता बढ़ी । इसका प्रमुख कारण यह है कि फ्रान्सीसी लेखकों ने हास्य प्रदर्शित करने के साथ ही साथ पात्रों का चरित्र चित्रण तथा उनका विश्लेषण मनावैज्ञानिक ढंग से किया । अंग्रेजी लेखकों के प्रहसना पर फ्रान्सीसी लेखकों का प्रभाव पड़ा ।

अंग्रेजी साहित्य में भी अनेक प्रहसना की रचना हुई । इनमें प्रहसना के विषय मानवी भावनाएँ हैं । प्रतिहिंसा, अहंभाव, लोभ, गव आदि मानवी भावनाओं का लेकर प्रहसना की रचना हुई है । अंग्रेजी नाटककारों ने प्रहसनो की रचना के लिए अनेक विषयों को अपनाया । संस्कृत और हिन्दी के प्रहसनात्मक दृश्यों में अधिक समानता दिखलाई पड़ती है । अंग्रेजी नाटककारों ने प्रहसना के निम्नलिखित विषयों का उचित माना है ।

१—सौन्दर्य, ज्ञान तथा धन का अहंभाव

२—मानसिक कुलुपना, असंगति, अनैतिकता

३—भ्रममूलक आशाएँ तथा विचार

- ४—निरर्थक वार्तालाप अथवा अनगल संवाद अथवा श्लेषपूर्ण कथोपकथन
- ५—अशिष्टता, दुःखील तथा शारीरिक वितर्कवाद
- ६—प्रबन्धपूर्ण कार्य तथा अस्वाभाविक जीवन
- ७—मूर्खतापूर्ण कार्य
- ८—पाशण्ड तथा अस्वाभाविक आदर्श
- ९—शारीरिक स्थूलता
- १०—मद्यपान तथा भोजनप्रियता
- ११—विद्रूपक ।

संस्कृत नाटको के प्रहसनात्मक दृश्यो एवं आधुनिक हिन्दी के प्रहसनों में हम उपर्युक्त विषयो की पुनरावृत्ति देखने है । संस्कृत नाटको का विद्रूपक प्रहसनात्मक दृश्यो का प्राण है । विद्रूपक अपनी वेशभूषा, तथा वाणो के चातुर्य द्वारा हास्योत्पादन कर दर्शको को अपनी ओर आकर्षित करता है । अंग्रेजी लेखक जान ड्राइडेन का कथन है कि मुस्लान्तको तथा प्रहसन के लेखको में वही अन्तर है जो एक कुशल चिकित्सक तथा एक नोमहकीम में होता है । दोनों ही रोगी को अच्छा करने का प्रयत्न करते है, परन्तु एक का प्रयत्न वैज्ञानिक तथा विद्वस्त ढंग का है और दूसरे का जोखिम मे डालने वाला है । अधिकतर यही देखा गया है कि कुशल चिकित्सक सफल रहते है और नोमहकीम असफल हो जाते है, उसी प्रकार हास्य प्रधान प्रहसन दर्शको को अपनी अधिक सफलता से बचीभूत कर लेते है ।^१

एस० पी० खत्री ने 'नाटक की परस' नामक पुस्तक में प्रहसन-लेखको के विषयो का वर्गीकरण इस प्रकार किया है—

१—**गार्हस्थ्य जीवन**—(क) पति-मली के धरेलू भगड़े (ख) बहुविवाह तथा अविवाहित जीवन (ग) बेमेल विवाह तथा तलाक (घ) श्वसुर, सास, जेठानी, ननद तथा बहुओं के भगड़े (ङ) मालिक तथा नौकर के भगड़े ।

२—**सामाजिक जीवन**—(क) शराबखोरी (ख) जुआ (ग) असंगत प्रेम तथा वेश्या-वृत्ति (घ) छल तथा कपटपूर्ण व्यवहार (ङ) ऊँच नीच भेद (च) रुढ़िवादी धर्म (छ) आधुनिक फैशनयुक्त जीवन (ज) प्राचीन शिक्षण-प्रवृत्ति : पंडित तथा मौलवी का जीवन (झ) धार्मिक पाशण्ड हिंसा आदि ।

३—**राजनीतिक जीवन**—(क) दलबन्दी (ख) स्वेच्छाचारिता (ग) कूटनीति आदि ।

४—**आर्थिक जीवन** :—(क) मालिक मजदूर के भगड़े (ख) मध्ययुग के उप-

युक्त दृष्टिकोण (ग) घन वा अहकार (घ) लेन-देन व्यापार आदि ।

५—वैयक्तिक जीवन :—(क) शारीरिक स्थूलता (ख) भोजन प्रियता ।

६—विदूषक :—यदि हम अंग्रेजी नाटकवादी तथा संस्कृत और हिन्दी नाटक-कारों के प्रहसन सम्बन्धी विषयों का अध्ययन करें तो हमें यह प्रतीत होता है कि तीनों साहित्यों में बहुत कुछ समानता दिखायी पड़ती है । सामाजिकता का अत्यधिक हाथ प्रहसना के विषयों को प्रस्तुत करने में है ।^१

प्रहसन का भेद :—प्रहसन रसजनित रूपक भेद है । प्रहसन के प्रमुख तीन भेद माने जाते हैं—

- १—शुद्ध प्रहसन
- २—विकृत प्रहसन
- २—संकर प्रहसन ।

शुद्ध प्रहसन :—इस प्रहसन में पाखण्डी सन्यासी तथा तपस्वी एवं पुरोहित आदि नायक के वेश में हमारे समक्ष उपस्थित होते हैं । चेट, चेटी, बिट आदि पात्र भी रगमच पर उपस्थित किए जाते हैं । हास्य की ध्यजना कथोपकथन तथा वेशभूषा, भाषा के प्रवाह पर निर्भर रहती है । नाटकों में हास्य रस का संचार अधिक मात्रा में रहता है । इस प्रहसन के अन्तर्गत कथोपकथन में हास्यपूर्ण उक्तियों का होना अत्यन्त आवश्यक है । उदाहरण के लिए भारतेन्दु वृत्त 'अधेर नगरी' इसी प्रहसन के अन्तर्गत आता है ।

विकृत प्रहसन :—इसमें तपस्वी एवं नपुंसक, वधुकी उपस्थित होकर अपने स्वभाव के विपरीत विचारों को प्रदर्शित करते हैं जो हास्यप्रद मालूम होना है । वामयुक्त वार्ता में विरोधाभास तथा हास्यप्रद ध्यजना होती है । भरतमुनि इसे सकीर्ण प्रहसन के अन्तर्गत मानते हैं, वह इसे पृथक् नहीं मानते हैं^२ ।

१ नाटक की परग—आ० पृष्ठ० पी० पृष्ठी—पृ० २४६

२. प्रहसनमपि विनैय द्विविध शुद्ध तथैव सर्वोत्तम
तस्य भ्यास्यास्ये यह पृथक् लक्षण विशेषान् ॥१०६॥
भगवत्पाप ममिच्छु आरिय विप्रनिहास संयुक्तन्
नीच जन सम्प्रयुक्त परिहामा भणय प्रन् ॥१०७॥
अपिहृत् भाषाचर विशेष हामोपहाम रतिरदम्
विपत्तिनि वस्तु विषय शुद्धरेय प्रहसनननु ॥१०८॥
वेण्या नेट नपुंसक भुर्नविट वन्धनीमानस्यु
अभिष्टुप वेप परिन्देद वेप्य वरयानु सगीर्णन् ॥१०९॥
सारोपचार मुक्ताया-वर्णा यश्य दम्भ सयोग
तत्रदमने प्रयोज्य भूर्न रिट विरद मपनन् ॥११०॥

आधुनिक युग में इसका सर्वश्रेष्ठ उदाहरण डा० रामजुमार वर्मा कृत 'नमस्कार की बात' जिसमें चैनमुखदास कामयुक्त वार्ता में मधुलता से विरोधाभास तथा हास्ययुक्त व्यंजना में अपने विचारों का प्रदर्शन करते हैं।

संकीर्ण प्रहसन :—इस प्रहसन में हास्य की पर्याप्त मात्रा रहती है। नायक धूर्त होता है। प्रपंच, छल, अधिबल, नास्तिकता, असत्य प्रलाप, व्यवहार मृदव और वाय्व्यगो का व्यवहार प्रचुरता से किया जाता है। जैसे धूर्त चरितम् एव 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति' इसी प्रहसन के अन्तर्गत आते हैं।

प्रहसन के अंग :—

प्रहसन और वीथी-दोनों का उद्देश्य एक है। यह दोनों ही सामाजिकों की रुचि को नाटक की ओर आकृष्ट करते हैं। साहित्य दर्पणकार का कथन है कि जिस प्रकार वीथी के अंग माने जाते हैं उसी प्रकार प्रहसन के अंग भी सम्भव हो सकते हैं। 'रसाणव सुधाकर' में शिगमूपाल ने प्रहसन के भी दस अंग माने हैं जैसे—अवलगित, अवस्कन्द, व्यवहार, विप्रलंभ, उपपत्ति, भय, अमृत, विभ्रान्ति, गदगद वाणी, प्रलाप आदि।

१—**अवलगित**—इसमें जिस आचरण को ग्रहण करना उक्तिसंगत है उसी का मोह तथा अज्ञान के कारण त्याग देना बताया जाता है।

२—**अवस्कन्द**—इसके अन्तर्गत अनेक पुरुषों द्वारा किसी वस्तु के सम्बन्ध में उसके गुण के विपरीत प्रशंसा करना भाषित होता है।

३—**व्यवहार**—इसमें दो से अधिक पुरुषों का हास्योत्पादक स्वसंवाद होता है।

४—**विप्रलंभ**—विप्रलंभ में आधार रहित कल्पना को मनवाने के लिए बाध्य करना तथा अपने अनुकूल वातावरण उत्पन्न कर लेना जिससे सत्य के विषय में भ्रम हो जाए।

५—**उपपत्ति**—इसका प्रयोग उन स्थानों पर किया जा सकता है जहाँ किसी प्रसिद्ध मुक्ति से हास्य का विषय बनाया जाए।

६—**भय**—भय के अन्तर्गत नगर रक्षकों आदि से श्रस्त वातावरण की कल्पना की गई है।

७—**अमृत**—इसमें झूठी स्तुति करना एवं अपने मन की प्रशंसा का इच्छुक रहना उपहासजनित भाव रहता है।

८—**विभ्रान्ति**—वस्तु साम्य से उत्पन्न मोह को विभ्रान्ति कहते हैं।

९—**गदगदवाणी**—झूठे रोने से मिले हुए कथन को गदगदवाणी कहते हैं।

१०—प्रलाप—प्रलाप में अयोग्य का योग्यता से अनुमोदन करना प्रदर्शित किया जाता है।

उपर्युक्त सभी मौलिक वृत्तियों से यह ज्ञात होता है कि हास्य रस का प्रयोग सबमें होता है जो भारतीय वृत्ति के अनुसार ध्वनि करने वालों के लक्ष्य को आकर्षित कर उन्हें प्रसन्नता रूपी सागर में डुबो देता है। प्राचीन नाट्य शास्त्र में भी विनोद और हास्यपूर्ण उक्तियों की प्रधानता रहती थी। यह सामाजिक के हृदय को आनन्दित कर अभिनय को देखने के लिए उनकी रुचि को उत्कण्ठित करते थे। वीथी तथा प्रहसन वृत्तियों के विकसित रूप माने जाते हैं।

प्रहसन में प्रमुख तीन वृत्तियाँ कार्य करती हैं—१—विनोद (ह्यूमर) २—बुद्धि कौशल (विट) ३—व्यंग्य (सैटायर)।

(१) विनोद (ह्यूमर)

विनोद के अन्तर्गत हास्य एवं परिहास की भावनाएँ निहित रहती हैं। इसमें हास्योदरादन वाला मात्र अपने किए हुए कार्यों पर हँसता, साथ ही दर्शकों को भी हँसाता है। विनोद में आमोद की भी भावना निहित रहती है।

(२) बुद्धि कौशल (विट)

हास्य वार्ता में जब हाजिर जवाबी की होड़-सी लग जाती है सब दर्शक उस घटना को देखते हुए आनन्दमग्न हो जाते हैं। इसमें व्यंग्यात्मक उक्तियों को बुद्धि व्यापार पर घटित किया जाता है और उसमें व्यंग्यपूर्ण भावों को परिवर्तित कर दिया जाता है। पाश्चात्य विद्वानों ने व्यंग्य भावना को आइरनी के नामकरण से सम्बोधित किया है।

(३) व्यंग्य (सैटायर)

इस मनोवृत्ति में व्यंग्यात्मक भावना तथा तीव्रता की भावना निहित रहनी है। व्यंग्य में आलोचना की भावना तीव्रतापूर्ण होती है। व्यंग्यात्मक वाक्य उत्पन्न करने में प्रहसनात्मक हृदयों की सुन्दरता नहीं रह जाती है। इस प्रकार इन सब वृत्तियों की ओर नाटककार को सदैव ध्यान रखना चाहिए। उपहास की भावना भी व्यंग्य में निहित रहती है पर व्यंग्य में उपेक्षा का भाव भी उपहास के साथ रहता है। ऐसा व्यंग्य फिर हास्य की सीमा में पड़े हो जाता है और उसकी महत्ता नहीं रहती है।

पाश्चात्य नाटककारों ने इसी दृष्टिकोण को अपने नाटकों में प्रयोग करने का प्रयास किया है। शेक्सपियर के नाटकों के कथानकों में विद्रूपकों की भाव-भंगिमा और उनके चरित्र-चित्रण में इन तीनों मनोवृत्तियों का मिश्रण मिलता है।

प्रहसनों का शिल्पगत वर्गीकरण :—

सर्वप्रथम हमें हिन्दी साहित्य में हास्य शैली का प्रभाव अनुदित नाटकों से प्राप्त होता है। अनुदित नाटकों में विदूषक की वार्ता ही हास्यरस पूर्ण मनोवृत्ति थी। आरम्भ में हिन्दी में प्रहसन का रूप नहीं मिला। भारतेन्दु युग में ही हमें प्रहसन का स्वतंत्र रूप प्राप्त हुआ। प्रहसनो में हास्य का प्रयोग ऐसे रूपों में किया जाता है, जिसमें उपहास की मनोभावना में सामाजिक कुरीतियों से बचने के लिए दर्शकों के समक्ष सिद्धान्त प्रस्तुत किए जाते हैं।

प्रहसनो का वर्गीकरण मुख्य रूप से चार प्रकार से किया जाता है। १—चरित्र प्रधान प्रहसन, २ : परिस्थिति प्रधान प्रहसन, ३ : कथोपकथन प्रधान प्रहसन, ४ : विदूषक प्रधान प्रहसन।

चरित्र प्रधान प्रहसन :—

चरित्र प्रधान प्रहसन में मानव की भावनाओं को ही आधार मान कर रचना की जाती है। पाखण्ड, द्वेष, मोह, लोभ, घृणा, अहंकार, गर्व, छल, कपट, लालसा इत्यादि को आधार मानकर चरित्र प्रधान प्रहसन लिखे जाते हैं। अंग्रेजी तथा फ्रान्सीसी नाटककारों ने नायकों के मानवी विचारों में से दो एक तत्वों के साधन मान कर प्रहसनो की रचना की है। प्रत्येक जीवित प्राणी में मानवी भाव स्थिर रहते हैं। परन्तु मानवी भाव प्रहसन के योग्य तभी हो सकते हैं जब वे अपनी मर्यादा को भंग करने का प्रयास करते हैं। मानवी भाव जब तक मर्यादित रूप में रहते हैं, उनमें नाटकीय तत्व प्राप्त नहीं होते अर्थात् वे नाटकीय नहीं रहते हैं।

उदाहरण के लिए सभी मनुष्यों में क्रोध, लोभ, मोह, गर्व, लालसा आदि के भाव निहित रहते हैं किन्तु मनुष्य कभी ऐसी परिस्थितियों से बाधित हो जाता है कि उसे अपने जीवन से खीझ हो जाती है और उसकी क्रोध की भावना तीव्र होने लगती है। क्रोध की तीव्रता बढ़ते-बढ़ते ऐसी हास्यास्पद हो जाती है कि प्रहसनकार उस बढ़ते हुये क्रोध पर इस प्रकार दृष्टिपात करता है कि उसके चरित्र पर हँसी आने लगती है। जैसे मान लीजिये कि नायक को क्रोध अपने दफ्तर के मालिक पर है क्योंकि उसकी छुट्टी का प्रार्थना-पत्र अस्वीकृत कर दिया गया है। वह घर पर आता है, कपड़े उतारते समय कमीज किस ओर फेंकता और पेन्ट किस कोने में फेंकता और जूते किधर पटकता है। अतः ऐसे दृश्य को प्रहसनकार तुरन्त ही अपनी ओर समेट लेता है। यह चरित्र प्रधान प्रहसन के लेखक मानवी भावनाओं का निरीक्षण कर हास्योत्पादन करने में प्रयत्नशील रहते हैं।

चरित्र प्रधान प्रहसनों के निर्माण के लिए हमें उच्च नाट्यकला की आवश्यकता पड़ती है। चरित्र प्रधान प्रहसनकार मानव की भावनाओं का निरीक्षक होता है। वह मनुष्य के हृदय की जटिलताओं में घूमता हुआ और विचारों का निरीक्षण करता हुआ, उसकी भावनाओं की क्रिया प्रतिक्रिया को परखता हुआ, प्रहसनात्मक दृश्यों को समेट कर हास्योत्पादन करने का प्रयत्न करता है। प्रहसनकार के इस कठिन प्रयास में उसकी उच्च कला का प्रयोग प्रदर्शित होता है।

जैसे एक मदारी अपना पेट भरने के लिए कुछ जानवरों को पालता है। घर पर रख कर उन जानवरों को नाच गाने की कला सिखाता है। जब जानवर कुछ सीख जाते हैं तो फिर मदारी उन्हें लेकर सड़क पर डमरू बजाता हुआ निकलता है। बच्चे उस मदारी को बुलाकर अपने बगले में ले जाते हैं। तब मदारी अपना सामान निकाल कर रखता है। बासुरी बजा, कभी डमरू बजा कर अपने जानवरों का नाच दर्शकों को दिखाता है जैसे वह मदारी बोलता जाता है वैसे-वैसे उसके सिखाए हुए जानवर नाचते जाते हैं। जब डमरू की ध्वनि या बासुरी की ध्वनि बन्द हुई त्योंही उस मदारी के जानवर चुप चाप बैठ जाते हैं। यदि देखा जाये तो वास्तव में उस मदारी की विशेष रूप से कला प्रदर्शित होती है इसी प्रकार चरित्र प्रधान प्रहसनकार में मानवी भावनाओं के निरीक्षण की श्रेष्ठ कला दिखलाई पड़ती है—

श्री जी० पी० श्रीवास्तव कृत प्रहसन 'उल्ट केर' में चरित्र चित्रण का उदाहरण देखा जाता है। अललटप्पू में आरमनिभरता बिल्कुल नहीं है और न कार्य करने की इच्छा ही तथा साथ ही अबल भी बहुत कम है।

गुलनार—मगर मिया मुझ पर रोब क्यों जमाते हो ?

अललटप्पू—साकि और पर रोब जमाने की आदत पढ़ जाए।

गुलनार—बाह, बाह तुम्हारी बातों पर तो मुझे हँसी आती है।

अललटप्पू—हँसी तो मुझे भी आती है।

गुलनार—तो फिर हँसते क्यों नहीं हो ?

अल०—इसलिए कि कही रोब न बिगड़ जाय।

गुल०—अहा ! हा ! हा !! मिया तुम तो पिजड़े में बन्द करने लायक हो।

अल०—बस, बस, खबरदार ! अब जो 'हो ही' किया तो तुम जानो।

गुल०—अय है जरा ही मैं तिनक उठे बाह रे मिजाज !

अल०—वेशक, मैं नहीं हँसने दूँगा।

गुल०—जो हँसू, क्या कर लोमे ?

अल०—क्या कर लूँगा ? बताऊँ ? मैं...मैं...मैं खफा हो जाऊँगा...खफा हो जाऊँगा

एकदम।

मुल०—सुभान अल्लाह ! खफा होकर क्या बार लगे ? एव बार नहीं लाख बार खफा हो,
अल०—फिर नहीं मानती मैं एकदम खफा हो जाऊँगी !

उपयुक्त उदाहरण में अललटप्पू का चरित्र ही प्रमुख संवेदना बन कर आया है।

चरित्र प्रधान प्रहसन हमें अधिक रुचिकर लगते हैं क्योंकि इनमें हमारी भावनाओं का प्रदर्शन होता है जिसे देख कर हम आनन्दित हो उठते हैं। प्रहसन मानवी भावनाओं के मनोरंजन करने का हास्यात्मक रसस्थल है। चरित्र प्रधान प्रहसन हिन्दी साहित्य में बहुत कम मात्रा में मिलते हैं।

परिस्थिति प्रधान प्रहसन —

परिस्थिति प्रधान प्रहसन में प्रहसनकार को कथावस्तु का आधार लेना पड़ता है। कलाकार अपने विचारों तथा निरीक्षण द्वारा कुछ इस प्रकार की परिस्थितियों को उपस्थित करता है जिसे देखकर स्वभावतः हँसी आ जाती है। वह उन सब परिस्थितियों को कथावस्तु में इस प्रकार रखता है कि हास्य प्रस्तुत हो जाता है।

नाट्यसाहित्य के विद्वानों ने चरित्र प्रधान प्रहसनों को परिस्थिति प्रधान से अधिक महत्ता दी है। चरित्र प्रधान प्रहसनों के विकास के लिए हमें उच्चकोटि की नाट्य कला की आवश्यकता पड़ती है। और परिस्थिति प्रधान प्रहसनों के लिए विशेष रूप से किसी कला की आवश्यकता नहीं पड़ती। परिस्थिति प्रधान प्रहसनकार असामान्य और असाधारण रूप से परिस्थितियों को एकत्रित कर हास्योत्पादन करने में प्रयत्नशील रहते हैं। इनकी मर्यादा जीवन के मोटे स्थल तक ही रहती है और उनकी कला की सिद्धि भी इसी में है। परिस्थिति प्रधान प्रहसनकार विस्मय में डालने वाले कुछ ऐसे आकस्मिक घटनास्थल उपस्थित कर उन्हें इस प्रकार जुटा देता है कि उसमें रोचकता आ जाती है, जिसके कारण हास्योत्पादन हो जाता है। किन्तु दूसरी ओर चरित्र-प्रधान प्रहसनकार मनुष्य की भावनाओं को चित्रित करता है अर्थात् उसको मानव की अन्तरंग वेदनाओं तक का निरीक्षण करना पड़ता है जो कि अत्यधिक कठिन कार्य है।

उदाहरण के लिए जैसे मुन्नी जी अपने सिंहासन पर बैठ कर दा-बार मनुष्यों के बीच हिसाब किनास कर रहे हैं और उधर साहब मुआयना करने आ रहे हैं, दूसरी तरफ एक बूढ़े की वारास बाजे-गाजे के साथ चली आ रही है जो कि सोलह वर्षीय बालिका से विवाह करने आ रहा है, इधर सास, बहू में झगडा हो जाने के कारण साम साहिवा की विजय होती है परन्तु थोड़ी देर में ही ससुर साहब जो आते हैं और उनके क्रोध से सास साहिवा की अधोगति हो जाती है। इस प्रकार के आसाधारण और अन्यायपूर्ण

स्थलों को चुनकर उन्हें असामान्य ढंग से उपस्थित कर प्रहसनकार प्रहसनों की रचना करते हैं।

परिस्थिति प्रधान प्रहसन में कई पात्रों का सहयोग होता है और वे ऐसी परिस्थितियों को उपस्थित करते हैं जिससे दर्शकगण हँसने लगते हैं। श्री किशोरीलाल गोस्वामी कृत 'चौपट चपेट' में इसका सुन्दर उदाहरण है, जब नायिका कई आशिकजारों को बुलाकर उनकी भ्रमभ्रम करती है। दूसरा 'अन्धेर नगरी' में भी गुरु और शिष्य मिल कर ऐसी परिस्थिति उपस्थित करते हैं कि राजा मन्त्री सब उसी में फँस जाते हैं। उदाहरणार्थ—

(राजा, मन्त्री, कोतवाल आते हैं)

राजा—यह क्या गोलमाल है ?

प० सिपाही—महाराज, चेला कहता है मैं फाँसी पड़ूँगा, गुरु कहता है मैं पड़ूँगा।

कुछ मालूम नहीं पड़ता कि क्या बात है।

राजा (गुरु से) बाबाजी बोलो—फाँदे को आप फाँसी चढ़ते हैं।

गुरु—राजा ! इस समय ऐसी साइत है कि जो मरेगा, वह बैकुण्ठ जायगा।

मन्त्री—तब तो हमी फाँसी चढ़ेंगे।

गोबर्द्धन—हम—हम—हमको तो हुक्म है।

कोतवाल—हम लटकेंगे हमारे सबब से तो दीवार गिरी।

राजा—चुप रहो सब लोग। राजा के होते और कौन बैकुण्ठ जा सकता है, हमको फाँसी चढ़ाओ, जल्दी ! जल्दी !

गुरु—जहाँ न धर्म न धुड़ि नहि नीति न गुजन समाज, ते ऐमेहि आपुहिन नमे जैसे चौपट राजा ।^१

परिस्थिति प्रधान प्रहसनकार को ऐसी परिस्थितियों का चुनाव करना चाहिए जिसका क्षेत्र बहुत व्यापक है। प्रगतिशील प्रहसनकार को सदैव अस्लील तथा कुरुचिपूर्ण हास्यात्मक स्थलों से वचना चाहिए। प्रहसन को उस ढंग में प्रस्तुत करे कि दर्शकगण उससे आनन्द ले सकें। हिन्दी साहित्य में अधिकतर परिस्थिति प्रधान प्रहसनों की रचना होती है।

कथोपकथन प्रधान प्रहसन :—

जिन प्रहसनों में कथोपकथन द्वारा हास्योत्पादन किया जाता है वे कथोपकथन प्रधान प्रहसन कहलाते हैं। वाक्पटुता हास्योत्पादन के लिए एक श्रेष्ठ धरा है जिसमें

शब्द ज्ञान का विशेष रूप से स्थान रहता है। श्लेष, व्यंग्य तथा उपहास आदि इसके प्रमुख अंग हैं। व्यंग्यात्मक चर्चित्तियों, शब्द तथा श्लेष का प्रयोग कर लेखकों ने कथोपकथन प्रधान प्रहसना की रचना की।

प्रायः कुछ लेखक विशेष पात्रों का कोई तबियाकलाम अथवा शाब्दिक आवृत्ति दे देते हैं। जैसे—‘भगवान् तेरा भला करे’, ‘वाह, क्या कहने आपके?’ ‘राम राम राम’ ‘गंगा मेया की कसम’ आदि ऐसे शाब्दिक अथवा भावसमूह हैं जिनकी पुनरावृत्ति में हास्य की आत्मा निहित रहती है। प्रहसनो में इनका प्रयोग अधिक होता है जिसके कारण प्रहसन की लोकप्रियता बढ़ती है।

कुछ लेखकों ने कथोपकथन की प्रधानता के साथ आंगिक पुनरावृत्ति से भी हास्योत्पादन का सफलतापूर्वक निर्वाह किया है जैसे विशेष रूप से आँखें मचकाना, मुँह झनाना, हाथ हिलाना, सिर को इधर-उधर घुमाना इत्यादि। अंगा के हिलाने-डुलाने से भी रंगमंच पर हास्योत्पादन किया जाता है किन्तु इसका आविष्कार हो जाने से हास्य की स्वाभाविकता फिर विशेष रूप से समाप्त हो जाती है।

कथोपकथन प्रधान प्रहसना के सवाद में स्वाभाविकता का हाना अत्यन्त आवश्यक है क्योंकि सवाद ऐसे न हो कि दर्शकगण ऊबने लगें। प्रत्येक वाक्य में श्लेष का होना, अनिवार्य नहीं, इसका प्रयोग वैसा ही होना चाहिए जिस प्रकार पान में लगा हुआ चूना होता है अर्थात् बहुत कम मात्रा में वाक्यों में इसका प्रयोग होना चाहिए।

कथोपकथन प्रधान प्रहसना में सवाद की प्रचुरता रहनी आवश्यक है। यों तो सवाद सभी प्रहसना में रहते हैं किन्तु अथ प्रहसना में सवाद के अतिरिक्त नाटक के अन्य तत्व (जैसे—कथावस्तु, चरित्रनिरूपण, रस तथा शैली आदि) रहते हैं कथोपकथन प्रधान प्रहसनो में केवल सवाद के द्वारा ही नाटक के समस्त तत्व व्यञ्जित किए जाते हैं। दो या तीन पात्रों के पारस्परिक वार्तालाप में ही समस्त नाटक का महत्व प्रतिपादित हो जाता है। उदाहरण के लिए डा० रामकुमार वर्मा के ‘इलेक्शन’ शीर्षक कथोपकथन प्रधान प्रहसन में निम्नलिखित सवाद देखिए—

नरेन्द्र—आज तो बड़े झूठ में हों (बाहर निकलकर) अच्छा, तो ये ठाठ हैं तुम्हारे कैलास। यह सिल्क का झूट और उससे मेघ करती हुई यह रेशमी टाई।

कैलास—रेशमी टाई तो रामकुमार वर्मा की है।

नरेन्द्र—इस वक्त तो तुम्हारे गले में है।

कैलास—तो इससे क्या हुआ?

नरेन्द्र—बहुत कुछ। आज उस पार्टी में तुम्हो रहोगे हीरो।

कैलास—अच्छा।

नरेन्द्र—और क्या! वे बेवकूफ हैं जो कहते हैं कि कैलास में तुम्हें जीरो मिलता है।

मिला करे । । यहाँ तो जीरो के चचा हो तुम—हीरो ।

कैलास—और तुम हीरो बन कर गीत गाना जब मेरी हसरतों का रोम जले ।

नरेन्द्र—गाना तो गा रहे हो तुम । लेकिन हाँ, यह हसरतों की बात कैसी ?

कैलास—देर लगाते जाओगे तुम और मेरी हसरतों की बात पूछोगे ?

नरेन्द्र—क्यों न पूछूँ ? आखिर तुम्हारा दोस्त हूँ तुम्हारे ही कहने में तुम्हारे साथ पाटों में जा रहा हूँ ।

कैलास—बैस तुम जानते ही नहीं !

नरेन्द्र—सचमुच मैं नहीं जानता, डियर ।

कैलास—बात यह है कि आज सचमुच ही मेरा इलेक्शन होने जा रहा है ।

नरेन्द्र—इलेक्शन । वाह ! दोस्त ! लेकिन तुम्हारा 'नामीनेशन' तो होस्टल के नोटिसबोर्ड पर था नहीं !

कैलास—तुम रावण के ग्यारहवें सिर हों । यार । होस्टल का इलेक्शन नहीं ।

नरेन्द्र—अच्छा । तो किस जगह का ? किस बात का ?

कैलास—अबल तो तुमने अपनी रुमाल की तरह खो दी है, तुम क्या समझो । तुम केसरी नारायण को जानते हो ?

नरेन्द्र—हाँ, हाँ अपने शहर के वकील ।

कैलास—तो उन्होंने मुझे आज मिलने के लिए चाय पर बुलाया है ।

नरेन्द्र—अच्छा, किस लिए ?

कैलास—यह उनकी लड़की सरोजिनी—

नरेन्द्र—(हँसते हुए) अच्छा, यह बात है । तो इस जगह तुम्हारा इलेक्शन रहा । किस किस के वोट पड़ेंगे ?

कैलास—घर भर के ! और अपनी तारीफ कराने के लिए मैं तुम्हें ले चल रहा हूँ ।

नरेन्द्र—अच्छा ! तभी यह भूम-भूम कर गाना गा रहे थे 'आज हमें बल रला न देना' ।

कोई क्यों हलाएगा दोस्त ? जब यह रेशमी सूट—यह रेशमी टाई—गले में लगा रखी है । अब समझ में आया कि मामूली इलेक्शन नहीं है ।

इस भाति यह स्पष्ट देखा जा सकता है कि कयोपकयन ने ही नाटक की संवेदना को उभारने में सफलता पाई है^१ ।

विदूषक प्रधान प्रहसन :—

जिन प्रहसनों में विदूषक का स्थान विशेष रूप में रखा है उन्हें विदूषक प्रधान

प्रहसन कहते हैं। विदूषक नायक का अभिन्न मित्र होता है, इसकी पहुँच प्रहसन में प्रत्येक स्थान पर रहती है। यह स्त्री पात्रों के साथ बिना किसी बाधा के वादविवाद करता है और नायिका को नायक का सन्देश देता है। यह प्रहसन में पत्रवाहक का भी कार्य करता है। नायक का अन्तरंग मित्र होने के कारण वह उसकी निजी भावनाओं से भी परिचित होता है, इसी कारण उस पर व्यंग्य-वाण बरसाता है। नायक तथा नायिका पर कठिन परिस्थिति आ जाने में उनकी पूर्ण रूप में यह सहायता करता है। यदि विदूषक का पात्र प्रहसनो में या नाटको में से विलग कर दें तो कथावस्तु की पूर्ति असम्भव हो जाये।

हास्योत्पादन के लिए विदूषक को अपनी साजसज्जा तथा वेपभूषा का विशेष रूप से ध्यान रखना पड़ता है, क्योंकि अनेक प्रकार से अपनी वेपभूषा को परिवर्तित कर रंगमंच पर हास्योत्पादन करने में सफलता प्राप्त करता है। विदूषक अपनी तिलक-मुद्रा एवं तेजी तथा चाल ढाल के कारण ही हास्य उपस्थित किया करता है। दर्शकगण भी उसकी नाना प्रकार की कला को देखकर मुग्ध हो जाते हैं। वह अपनी भोजनप्रियता तथा पेदूपन की ओर इंगित कर दर्शकों को हँसाता है और अपनी ओर आकर्षित करता है।

विदूषक कयोपकयन द्वारा भी हास्य का निर्माण करने में सफल रहता है। वह श्लेष, व्यंग्य तथा उपहास-तीनों का सुन्दर ढंग से प्रयोग कर हास्योत्पादन करता है। संस्कृत नाटकों में भी हमें विदूषक की परम्परा मिलती है। हिन्दी नाटकों में विदूषक का सहारा लिया जाता है। अंग्रेजी साहित्य में विदूषक प्रधान प्रहसनो की कमी है। विदूषक का प्रयोग थ्रेष्टकोटि के सुखान्त तथा दुखान्त नाटकों में हुआ है।

अंग्रेजी नाटकों में भी विदूषक का महत्वपूर्ण स्थान है। यद्यपि संस्कृत के नाटकों के विदूषक से बहुत कुछ प्रभावित है फिर भी शैवसपियर के सुखान्त अथवा दुखान्त नाटकों में विशेष रूप से उसका स्थान है। अंग्रेजी नाटकों का विदूषक भी अपनी वेशभूषा के कारण दर्शकों के समक्ष हास्य प्रस्तुत करता है। वह सफल गायक और मदिरा-प्रेमी तथा दुःखपूर्ण घटनाओं को आनन्द में परिवर्तित कर हास्योत्पादन करता है। वह व्यंग्यात्मक तथा हास्यात्मक तर्कों का महारथी रहता है। विदूषक पर सुखान्त अथवा दुःखान्त नाटकों की कथावस्तु का भार निर्भर नहीं रहता है। सुखान्तीय नाटकों में विदूषक नायिका से शब्दपटुता के द्वारा ही विजय प्राप्त करता है पर दुःखान्तकीय नाटकों में वह नायक को दार्शनिक स्वरूप के कारण सहारा देता है। प्रहसनो के अन्तर्गत वह अपने शब्द तथा व्यंग्यपूर्ण संवादों से हास्य करता रहता है। नाटक में विदूषक की महत्ता गौण होने के कारण विदूषक प्रधान प्रहसनो की अब इतनी लोकप्रियता कम हो गयी है।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र वृत्त 'विपश्य विपमोपघम्' यद्यपि 'भाष' है तथापि उसमें भण्डाचार्य की स्थिति एक विदूषक की भाँति ही समझी जानी चाहिए। इस भाष का

उत्तरार्ध विदूषक प्रधान प्रहसन के अन्तर्गत ही समझना चाहिए। उदाहरण के लिए निम्नलिखित अवतरण देखिए—

भण्डाचार्य—अहा धन्य है सरकार ! यह बात कही नहीं है, दूध का दूध पानी का पानी ।

और कोई बादशाह होता तो राज जस हो जाता । यह उन्ही का कलेजा है ।

हे ईश्वर, जब तक गंगा जमुना में पानी है तब तक उनका राज स्थिर रहे ।

अहा ! हमारी तो पुरोहिती फिर जमी । हमें मल्हारराव से क्या काम, हमें तो

उस गद्दी से काम है 'कोउ नृप होउ हमें का हानी' धन्य अंग्रेज राय युधिष्ठिर

का धर्म राज्य इस काल में प्रत्यक्ष कर दिखाया, अहा !'

भारतेन्दु का यह बड़ा ही महत्वपूर्ण प्रयोग है ।

भारतेन्दु युग तथा समकालीन प्रहसनकार—अपने आदर्श और आध्यात्मिक दृष्टिकोण के कारण नाटककारों ने हास्य के अवतरण बहुत थोड़े अपनाए हैं । संस्कृत नाटको में हास्य को लेकर अलग से प्रहसन नहीं लिखे गए । किसी गम्भीर वातावरण के बीच हास्य रस का एक दृश्य नाटको में रख दिया गया । हास्य की आत्मा को परखने का मौलिक प्रयास यूनानी दार्शनिकों ने सबसे प्रथम किया ।^१ 'एरिस्टोफेनीज के नाटको को पढ़कर हम हंसी से छोट-पोट जाते हैं । हास्य की प्रवृत्ति जीवन के क्षेत्र में समन्वय उत्पन्न करती है और निपमताओं को समता के रूप में परिवर्तित करती है । दौवसपियर के फुलस्टाफ के प्रति हमारी सहानुभूति अब भी बनी है, मौलियर के नाटक हास्य रस के क्षेत्र में अमर है ।

भारतेन्दु युग से ही हमें हिन्दी नाटको में हास्य रस की उदरति मिलती है । यह कहना उचित न होगा कि भारतेन्दु काल तो हास्य और व्यंग्य का खजाना-सा है । यह युग तो पश्चिमी तथा पूर्वी सम्पत्ता की संक्रान्ति का युग था । धार्मिक, सामाजिक, आर्थिक, राजनीतिक सभी दृष्टिकोणों से हमारे समाज में संघर्ष उत्पन्न हो रहे थे और दूसरी ओर पश्चिमी सम्पत्ता का प्रभाव हमारे देश की संस्कृति तथा साहित्य पर व्यापक रूप से पड़ रहा था । आधुनिक हिन्दी साहित्य में डा० लक्ष्मीसागर वाष्पेय का कथन है कि 'सूच तो यह है कि मानसिक अध्ययनसाय रहने पर भारतवासी जड़ पदार्थों में परिणत हो गए थे । जन्म से लेकर मृत्यु पर्यन्त पान्डे, पुरोहित, ज्योतिषी, गुरु आदि जैसे अशिक्षित और अर्धशिक्षित ब्राह्मण हिन्दू समाज पर छाये हुए थे । इनकेसाय ही विधवा-विवाह बहु-विवाह, खानदान सम्बन्धी प्रतिबन्ध समुद्रयात्रा के कारण जाति बहिष्कार, नशाखोरी, पर्दा, स्त्रियों की होनाबस्था, धार्मिक सांप्रदायिकता, अफीम खाना आदि अनेक कुप्रभावों

१—विपश्य विपमोपपम्-भारतेन्दु हरिश्चन्द्र-पृ० ४१

२—हिन्दी नाटक का इतिहास-डा० सोमनाथ गुप्त, पृ० ७८

का चलन हो गया था^१ ।

धार्मिक तथा सामाजिक दृष्टिकोण के कारण समाज अवनति की ओर जा रहा था किन्तु भारतेन्दु जी इस विषमता का बहुत अनुभव कर रहे थे । उनके हृदय में एक ओर तो नवीन चेतना जाग्रत हो रही थी और दूसरी ओर भारत की गुलामी, देश की दीनावस्था और विषमता उन्हें आघात पहुँचा रही थी । उपर्युक्त दो विचारधाराओं के संघर्ष के कारण प्रहसनो का जन्म हुआ ।

भारतेन्दु जी रस सिद्ध-साहित्य के निर्माता थे । प्रेम की स्वच्छ धारा उनकी लेखनी से प्रसृत हुई, वरणा की बदली धन वर उनका हृदय बरसा, शृंगार की रस भीगी पिचकारियाँ उनके हाथों से साहित्य में छूटी और हास्य की गुदगुदी भरी फुलझड़ियाँ भी भारतेन्दु जी ने छोड़ी ।^२ हास्य और व्यंग्य वे वह सिद्धहस्त लेखक एवं प्रहसनकार थे । इनके प्रहसन शिष्ट एवं उच्च कोटि के थे । नीलदेवी, वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति, प्रेम-योगिनी, पाखण्ड, विह्वलन, विपश्य विषमोपधम, अन्धेर नगरी, भारत दुर्दशा आदि हास्य के सुन्दर तथा आनर्पक उदाहरण मिलते हैं । किन्तु इनकी सभी रचनाओं को हम प्रहसन की कोटि में नहीं रख सकते हैं । भारतेन्दु जी की तीन प्रमुख प्रहसन रचनाएँ मानी जाती हैं—जैसे, 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति', 'अन्धेर नगरी' तथा 'विपश्य विषमोपधम' । 'विपश्य विषमोपधम' राजनीति से सम्बन्धित संस्कृत नाट्यशास्त्र के अनुसार भाषण का एक उदाहरण है । 'अन्धेर नगरी' में लोट-भोट कर देने वाला हास्य है । इसमें उन्होंने व्यक्ति और समाज पर मीठा मनोरंजक और तीव्र व्यंग्य किया है । आगे विस्तार में उसका वर्णन करेंगे ।

वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति :—

भारतेन्दु जी का लिखा हुआ यह प्रथम प्रहसन है, इसकी रचना १८७३ सन् में हुई । इस प्रहसन में चार अंक हैं । इसमें भारतेन्दु जी ने धर्म की आड़ में हिंसा एवं दुराचार करने वाले पाखण्डी समाज का व्याप्यात्मक चित्रण किया है ।

प्रथम अंक में रक्तरजित राजभवन में चोबदार पुरोहित मन्त्री और गृधराज आदि आकर बैठते हैं । आपस में मिल कर वह मास भक्षण पर वाद विवाद करते हैं । और यह सिद्ध करने का प्रयत्न करते हैं कि मास भक्षण किसी भी प्रकार निषिद्ध नहीं माना गया है । इसमें जुआ, भैयुन, मदिरा आदि को भी न्यायसंगत बताया है ।

द्वितीय अंक में पूजागृह में राजा, पुरोहित, मन्त्री एवं भट्टाचार्य आदि बैठे हैं ।

१ आधुनिक हिन्दी साहित्य का इतिहास—टी० लक्ष्मीसागर बापखेय—पृ० १३

२ हिन्दी नाटककार—जो० जयनाथ नलिन एम० ए०—पृ० ५३

शैव तथा वैष्णव मतों पर विचार विनिमय करते हैं और विदूषक द्वारा धूतं वैष्णवों की आलोचना करवाई है। इसमें विट का भी सुन्दर प्रयोग हुआ है। उदाहरणार्थ—

विदूषक—वयो वेदान्ती जी, आप मास खाते है या नही ?

वेदान्ती—तुमको उससे क्या प्रयोजन ?

विदूषक—नही, कुछ प्रयोजन तो नही, हमने इस वास्ते पूछा कि आप तो वेदान्ती अर्थात् बिना दांत के हैं तो भक्षण कैसे करते होगे ?

शैव, वैष्णव तथा वेदान्ती आदि अपने को इस समा में उचिन न समझ कर वहाँ से चले जाते है।

तृतीय अंक में पुरोहित आते है। अपने हाथ में बोटल लिए और माला पहिने उन्मत्त अवस्था मे राजपय पर जाते हैं। वह मांस भक्षण और मदिरा पान का समर्पन करने हैं, पीते-पीते बेसुध होकर पृथ्वी पर गिर पड़ते हैं। राजा एवं मंत्री भी प्रलाप करते हुए नाचने लगते है।

अन्तिम अंक में यमपुरी का दृश्य है। चित्रगुप्त राजा, पुरोहित, गडसीदास, शैव, और वैष्णव, मंत्री आदि दूतों को पकड़ कर यमराज के पास ले जाते है। यमराज के समक्ष इन सब दूतों का न्याय होता है। यमराज चार दूतों का नरक भोगने का दंड देते हैं और वैष्णव तथा शैव को उनकी अकृत्रिम भक्ति के कारण कैलाश की ओर बैकुंठवास की आज्ञा देते हैं।

नाटकीय कला एवं हास्य विधान .—

नाटकीय दृष्टिकोण से यह प्रहसन कुछ निथिल-सा हो गया है। कलात्मक दृष्टि से क्यावस्तु का सुन्दर ढंग से विकास नही हो पाया। चरित्र चित्रण अच्छा हुआ है। सामाजिक की दुर्व्यवस्था एवं प्रपञ्चात्मक दागों की व्याख्यात्मक आलोचना का रूप अवश्य सुन्दर ढंग से चित्रित हुआ है। हास्य रस भी मिलता है किन्तु व्यय का तीव्र प्रयोग हुआ है।

प्रहसन की भाषा में तथा भावों में लक्षणाभूलव प्रयोग का समावेश मिलता है। प्रहसन का समस्त वातावरण समाज की दुराचारी अवस्था की ओर इंगित करने के लिए बड़ी ही निम्नकोटि का बनाया है। विरोध के आवेश में आकर नाट्यकार ने व्यक्तिगत आक्षेपों का भी वर्णन किया है। जो कि प्रहसन को सयन भावों के कारण उच्छृंखल बना देता है। 'चित्रगुप्त महाराज। सरकार अंग्रेज के राज्य में जो उन लोगों के चिन्तानुसार उदारता करता है उसको 'स्टार आफ इण्डिया' की पदवी मिलती है।'

‘मे अपनी गवाही हेतु बाबू राजेन्द्रलाल ने दोना लेख देता हूँ, इन्होंने बाबय और दलीलो से सिद्ध कर दिया है कि माम की बीन बहे, गोमास खाना और मद्य पीना कोई दोष नहीं, आगे के हिन्दू सब खाते पीते थे आप चाहिए एशियाटिक सोसाइटी का जनरल मगाकर देख लीजिए।’^१

विचारा की शृंखला यत्र तत्र उलभी हुई प्रतीत होती है। कही-कही विषय चयन के कारण विचार शृंखला विलग होकर सूचि जन्य भाव उपस्थित करती है। व्यक्त विचारों तथा भावों में कलात्मकता की न्यूनता स्पष्ट झलकती है।

प्रहसन में रंगमचीय योजना के लिए बहुत ही मनोरंजक चित्र उपस्थित किए गए हैं। जिनमें अभिनयपूर्ण लक्षण विद्यमान मिलते हैं। प्रहसन होने के कारण हास्यरस प्रधान है। हास्य का वर्ण विषय कहाँ तो अधिक तीव्र है तथा कहाँ व्यंग्य और कटाक्ष है और कही-कही पर जनता का मनोरंजन प्रस्तुत करने वाला है। यह भारतेन्दु जी का शुद्ध प्रहसन है इसमें शुद्ध प्रहसन के सभी लक्षण मिलते हैं। प्रहसन में हास्य तथा व्यंग्य की गरिमा का सुन्दर सामंजस्य हुआ है। घटनाओं में घात प्रतिघात की क्रिया प्रदर्शित नहीं होती है। इन्होंने पाश्चात्य कामेडी की शैली का अनुकरण अपने प्रहसनो में किया है। इनके प्रहसनो में विदेशी नाट्य पद्धति तथा भारतीय नाट्य पद्धति दोनों का सम्मिश्रण है।

‘वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति’ नामक प्रहसन की रचना नाटककार ने धार्मिक एवं सामाजिक जीवन के पक्षों की मूल प्रेरणा को लेकर की है। इसके अन्तर्गत जितने भी पात्र हैं सब अपनी प्रवृत्तियों के प्रतीक मात्र हैं। वे अपने मौलिक स्वरूप में वैसे ही रहते हैं। इसी कारण उनके चारित्रिक विकास में कुछ शिथिलता-सी आ गई है।

सवादों के दृष्टिकोण से प्रहसन का द्वितीय अंक और अंकों की अपेक्षा अधिक उत्कृष्ट कहा जा सकता है। वैष्णव, शैव, विदूषक तथा वेदान्ती के सवादों में भावों की व्यञ्जना उपस्थित होती है जो कि ढोषी तथा दुराचारी ठेकेदारों के सिद्धान्तों का खण्डन करते हैं। पात्रों के सवादों में प्राचीन संस्कृत नाट्य साहित्य के पात्रों की परम्परा स्पष्ट प्रतीत होती है।

उपर्युक्त सवादों में विनोद की मात्रा अधिक मिलती है। कलात्मक दृष्टिकोण से यह सवाद अच्छे कहे जा सकते हैं किन्तु ऐसे सवादों की सराया कम है। व्यंग्य से परिपूर्ण सवादों की प्रहसन में अधिकता है। भारतेन्दु जी के इस प्रहसन में समन्वयवादी मनोवृत्ति का भी अनुकरण मिलता है। यथार्थवादी व्यंग्यात्मक चित्रों में हम पाश्चात्य कामेडी के बीज पाते हैं और कही पर विद्युद्ध प्राचीन, भारतीय नाट्य प्रणाली के अनुसार विनोद

और विद्वपक की अवतारणा स्पष्ट प्रतीत होती है।

‘भारतेन्दु का नाट्य साहित्य’ नामक पुस्तक में डॉ० धीरेन्द्र कुमार शुक्ल का कथन है कि ‘वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति’ भारतेन्दु जी का उत्कृष्ट प्रहसन है। प्रहसनगत हास-परिहास बौद्धिक है। समाज की वास्तविक कुरीतियों का बुद्धिवादी तर्कों में व्यंग्य रूपक देना नाटककार की कलात्मकता तथा सिद्धहस्तता का परिचायक है। भारतेन्दु जी के अन्य प्रहसनो की अपेक्षा उक्त प्रहसन में उच्च कोटि का हास्य विनोद तथा व्यंग्य उपस्थित किया जाता है। भारतेन्दु जी का उक्त प्रहसन युग के उत्कृष्ट व्यंग्य चित्रों में से है^१।

आरम्भ से लेकर अंत तक प्रहसन में एक ही लक्ष्य मिलता है। भारतेन्दु जी ने इस प्रहसन में सामाजिक तथा दुराचारी और ढोंगी ठेकेदारों पर व्यंग्यात्मक चित्र उपस्थित किए हैं। यह चरित्र प्रधान प्रहसन है। इसका मुख्य उद्देश्य सामाजिक सुधार है।

अन्धेर नगरी :—

अन्धेर नगरी छः अंकों का प्रहसन है। इसका रचनाकाल सन् १८८१ माना जाता है। इसमें गर्भांक एक भी नहीं है। क्षीपक की सार्थकता इन छः अंकों की कथा-वस्तु में ही मिल जाती है। ‘अन्धेर नगरी चौपट राजा टके सेर भाजी टके सेर खाजा’ से स्पष्ट ज्ञात होता है कि अन्याय से परिपूर्ण राज्य के मूर्ख शासक की हास्यपूर्ण व्यंजना, प्रस्तुत की गयी है। भारतेन्दु जी ग्रामवासियों में जिस साहित्य का प्रचार करना चाहते थे इसी का यह एक उदाहरण है।

प्रथम अंक—में महन्त, नारायण दास तथा गोवर्द्धन दास आदि शिष्यों के साथ प्रवेश करता है। गोवर्द्धन दास भिक्षावृत्ति के लिए जाता है और महन्त अधिक लोभ न करने का अपने शिष्य को उपदेश देता है।

द्वितीय अंक—में बाजार का दृश्य उपस्थित किया गया है, जहाँ पर कि घासीराम, कबाबवाला, नारंगीवाला, मछलीवाला, पाचकवाला आदि सभी अपनी वस्तुओं की महत्ता प्रदर्शित करते हुए और उनकी विशेषता बतलाते हुए सभी वस्तुओं को टके सेर बेचते हैं।

तृतीय अंक—में गोवर्द्धनदास, नारायणदास के समझ बुद्ध मिठाई रखते हैं, परन्तु जब वह महन्त नगरी और राजा का नाम सुनते हैं तो अपने शिष्य नारायणदास

को लेकर यहाँ से चल देते हैं।

चौथे अंक—में राजा के समक्ष एक कर्पासी उपस्थित होता है जो कि कल्लू वनिये की दीवार से दबी हुई अपनी बकरी के लिए प्रार्थना करता है। बकरी के मर जाने के कारण कोतवाल को मृत्युदंड देने की आज्ञा दी जाती है।

पाँचवें अंक—में अन्धेर नगरी की मिठाई खा कर मोटे हुए गोवर्धनदास जी पकड़ लिए जाते हैं और उन्हें पूर्ण दंड के लिए ले जाया जाता है।

अंतिम अंक—में गुरु जी अपनी मुक्ति से चेले का उद्धार करते हैं। इस प्रकार 'अन्धेर नगरी चौपट राजा' का अन्त हो जाता है।

प्रहसन में आदि से लेकर अन्त तक हास्य रस की ही प्रधानता है, व्यंग्य भी हास्य में कुछ विलीन हो गया है। इसे हम शुद्ध प्रहसन ही कह सकते हैं। इसके शीर्षक में भी प्राम्यता और भोडापन है। कहो-कही प्रहसन में (सेटायर) व्यंग्य के एक दो उदाहरण बहुत ही रोचक हैं जैसे—'जातवाला ब्राह्मण जात ले, जात टके सेर जात। एक टका दो, हम अभी जात बेचते हैं। टके के वास्ते ब्राह्मण से घोड़ी हो जाए और घोड़ी को ब्राह्मण कर दें। टके के वास्ते जैसी कहो वैसी व्यवस्था कर दें, टके के वास्ते भूठ को सच कर दें। टके के वास्ते ब्राह्मण को मुसलमान, टके के वास्ते हिन्दू से ख्रिस्तान, टके के वास्ते पाप को पुण्य मानें।'।

प्रहसन में वक्रोक्ति (आहुरनी) का प्रयोग भी किया गया है। कुंजड़िन के मुख से अंग्रेजी राज्य की व्यवस्था के लिए व्याजस्तुति कराई है—

'कुंजड़िन—जैसे काजी वैसे पाजी। रयत राजी टके सेर भाजी, ले हिन्दुस्तान का मेवा फूट और बैर।'।

नाट्यकला तथा हास्य विधान :—

नाट्यकला तथा हास्य विधान के दृष्टिकोण से भारतेन्दु जी का यह मौलिक प्रहसन लोकप्रिय प्रहसन है। इसमें प्रवेशक तथा विपक्षभक्त का प्रयोग नहीं किया गया है। इस प्रहसन का नायक संन्यासी है। इसमें हास्य से परिपूर्ण उक्तियों की मात्रा अधिक है। प्रथम दृश्य में महन्त द्वारा लोभ न करने के आदेश में बोज माना जाता है अतः यही मुखसन्धि होगी। अन्तिम दृश्य में गोवर्धन तथा गुरु में फासी के लिए होड़ लग जाती है, वह निर्वहण सन्धि है और राजा का फासी पर चढ़ना फलागम होगा।

कथामस्तु अत्यन्त ही सरल और साधारण कोटि की है जिसका एक मात्र उद्देश्य मनोरंजन ही सात होता है। कथानक में लोक रुचि के अनुसार ही हास्यरस की घटनाओं

का वर्णन है। यह घटना घान प्रहसन है। प्रत्येक पात्र पाठका के मनोविनोद का प्रयोजन पूर्ण करता हुआ प्रदर्शित होता है। राजा के चौपट हो जाने का परिचय तो प्रहसन के आरम्भ में ही मिल जाता है। राजा स्वेच्छाचारी और निबुद्धि होता है। प्रहसन का प्रत्येक पात्र विशेष कर राजा के चरित्र में हास्य की अवतारणा में अतिरजना का सम्मिश्रण मिलता है। प्रहसन में हास्य रस की प्रमुखता है।

आदि से अत तक विनोद और हास्य की व्यञ्जना प्रहसन में रहती है। इसमें व्यंग्य का प्रयोग बड़ी तीव्रता के साथ हुआ है किन्तु मर्यादा का पुट इनमें अवश्य है। हास्यपूर्ण उक्तियाँ भी अधिक प्रशसनीय हैं। पात्रों के अनुकूल कथोपकथन है और उसमें स्वाभाविकता भी है। भापा और भाव दोनों निम्नकोटि के हैं किन्तु विनोदार्थ प्रस्तुत सामग्री के रूप में उपस्थित हैं। चेला तथा महन्त के कथोपकथन में सधुनकही भापा का प्रयोग दिखाई देता है। जैसे एक उदाहरण देखिए—

नारायणदास—गुरुजी, महाराज ! नगर तो नारायण के आसरे से बहुत सुन्दर है, जो है सो, पर भिच्छा सुन्दर मिले तो बड़ा आनन्द होय।

महन्त—बच्चा गोवर्द्धन दास, तू पच्छिम की ओर से जा और नारायणदास पूरब की ओर जाएगा। देख, जो कुछ सीपा-सामग्री मिले तो श्री शालग्राम जी का बाल भोग सिद्ध हो।

प्रहसन में गीतों का भी प्रयोग किया गया है जो कि लोकप्रिय हैं और इसमें व्यञ्जना भी स्पष्ट ज्ञात होती है। घासीराम तथा पाचन के लटके जब भी चने तथा चूरन बेचने वालों के द्वारा बहे जाते हैं। हास्यात्मक चित्रण अधिकांश हमें पद्यांशों में ही मिलते हैं। भाव व्यञ्जना का उदाहरण इस पद्य में सुन्दर है। जैसे—

‘मछलीवाली—मछरी ले मछरी।

मछरिया एक टके के बिकाय।

लाख टका के वाला जोबन, गाहक सब ललचाय।

नैन मछरिया रूप जाल में देखत ही फसि जाय।

बिनु पानी मछरी सो विरहिया, मिले बिना अकुलाय^१।’

अभिनय के दृष्टिकोण से गेय पद्य अधिक भाव व्यञ्जना के रूपक हैं। प्रहसन में कहीं-कहीं ऐसे दृश्य भी हैं जो कि देश की तत्कालीन अवस्था पर प्रकाश डालते हैं। प्रहसन होने के कारण यह हास्य रस प्रधान है। हास्य का स्तर शिष्ट और बुद्धिवादी ज्ञात नहीं होता है। प्रहसन में कुछ दोष होते हुए भी एक सफल कोटि का प्रहसन कहा जा सकता है। प्रो० जगदीश पाण्डे ने हास्य के सिद्धान्त नामक पुस्तक में कहा है

कि 'भारतेन्दु जी की यह छोटी और आज कुछ भद्दी और अर्धनम्र, अर्द्धसम्य सी लगने वाली कृति एक शाश्वत दार्शनिक सत्य पर आधारित है। इसीलिए इसकी लोकप्रियता बनी रही है और बनी रहेगी' ।

विपस्य विपमौपधम् :—

'विपस्य विपमौपधम्' भाण रूपक है। इसकी रचना १८७७ सन् में हुई। भाण के लिए निम्नलिखित आवश्यक तत्व बतलाए गए हैं। इनमें एक अक और एक ही पात्र होता है। यह पात्र बुद्धिमान तथा विट होता है जो कि अपने तथा दूसरों के भूखंता-पूर्ण कृत्या की वार्तालाप के रूप में प्रस्तुत करता है। वार्ता किसी कल्पित व्यक्ति के साथ होती है। रगमच पर उपस्थिति होकर नायक आकाश की ओर देखना हुआ श्रवण कर नाट्य करता हुआ कल्पित पुरुष द्वारा वही हुई बातों को स्वयं दोहराने लगता है और स्वयं ही उन सब बातों का उत्तर देता है। इस प्रकार की उक्तियाँ आकाश भाषित कही जा सकती हैं। शौर्य तथा सौन्दर्य के चित्रण के लिए वह वीर और शृंगार रस का आविर्भाव करता है। भाषा में अधिकतर भारतीय वृत्ति का सहारा लिया जाता है। कही-कही कैशिकी वृत्ति का भी प्रयोग किया जाता है। इसमें अगो के साथ मुख तथा निर्वहण दो ही सन्धियाँ हाती हैं।

नाट्यशास्त्रकार ने भाण के लक्षणाँ के विषय में निम्नलिखित विचार प्रस्तुत किए हैं —

'धूर्तं विट सम्प्रयोज्यो नानावस्वान्तरात्मक इवैव

एकाको बहुचेष्ट सतत कार्यो बुधभासय ॥११४॥

भाण स्यापिहि निखललक्षण मुक्तं तथागमानुगतम्

वोप्या सम्प्रति निखिलं कथयामि यथा क्रमविज्ञा २ ॥११६॥

उपर्युक्त लक्षणों के अनुसार ही 'विपस्य विपमौपधम्' भाण की रचना हुई। इसमें एक ही पात्र का वर्णन किया गया है, वह है भण्डाचार्य। इस भाण का प्रमुख उद्देश्य था अंग्रेजी राज्य की स्वार्थपरता और देशी राजाओं की असमर्थता पर व्यंग्य करना। तत्कालीन भण्डाचार्य राजाओं पर व्यंग्य करता हुआ कहता है—

'कलकत्ते के प्रसिद्ध राजा अपूर्व कृष्ण से किसी ने पूछा था कि आप लोग कैसे राजा हैं, तो उन्होंने उत्तर दिया जैसे शतरंज के राजा, जहाँ चलाइए, वहाँ चले।' ३

१—हास्य के सिद्धान्त—प्रो० जगदीश पान्ट, पृ० १३९

२—नाट्यशास्त्र—भरतमुनि—पृ० ५३५

३—विपस्य विपमौपधम्—भारतेन्दु हरिश्चन्द्र—पृ० ३६

नाटकीय कला एवं हास्य विधान—

नाटकीय दृष्टिकोण के अनुरूप इस भाग के सम्पूर्ण लक्षण मिलते हैं। आरम्भ में जहाँ भण्डाचार्य स्त्री सम्बन्धी वचनों के पश्चात् ही महाराज मल्हार राव के मुख के विषय में बातें करते हैं वहाँ से कथावस्तु आरम्भ होती है, वहीं पर बीज तथा मुखसन्धि है। मल्हार राव के पतन का जहाँ वर्णन है वही फल है। और इसी फल के योग में निर्वहण सन्धि होगी।

इस भाग की भाषा में कटाक्ष तथा व्यंग्य का प्रयोग भी मिलता है। कथावस्तु को आकाश भाषित शब्दों में उपस्थित किया गया है। शीर्षक के अनुसार कथावस्तु वा सम्बन्ध उससे है जहाँ कि मल्हार राव अपने शासन का पडयत्र करवाते हैं और उसको विप देकर मरवाना चाहते हैं। इस घटना का पोल खुल जाने पर रचा हुआ पडयत्र उन्ही के लिए स्वयं विप के रूप में ही परिणत हो जाता है। इसी प्रकार शीर्षक के कथन की पुष्टि हो जाती है।

वक्तव्यों के अनुरूप अनेक ऐतिहासिक घटनाओं का समाहार है। नगण्य कथानक होने के कारण तथा एकाकी पात्र योजना में कथावस्तु का निर्माण और चारित्रिक विकास का होना असम्भव-सा ज्ञात होता है। ऐसी अवस्था में इसकी स्थिति दुष्कर हो जाती है। विपक्ष विपमौपघम् में व्यंग्य का प्रयोग अधिक हुआ है। मल्हारराव के पतन का चित्रण व्यंग्यात्मक कटाक्षों द्वारा किया गया है। एक दुराचारी व्यक्तित्व के चरित्र-चित्रण में सामाजिकों को हँसाने तथा वैसे ही आचरण को दूर करने के लिए विपक्ष विपमौप-घम् चेतानवी के रूप में उपस्थित की गयी है। एक ही अंक में आकाश की तरफ देख कर आकाश-भाषित कथनों को लम्बे वक्तव्यों के रूप में वर्णन किया गया है।

भाग में मुहावरों का भी सुन्दर प्रयोग किया गया है जैसे—‘राज्य करे सो न्याय, पासा पड़े तो दाँव, हसब ठाई फुलाउब गालू आदि। यह चरित्र प्रधान है। भण्डाचार्य के मुख से महाराज मल्हारराव का चरित्र-चित्रण बड़ी सफलतापूर्वक चित्रित हुआ है। ‘विप की औपधि विप है’ इस सिद्धान्त का वर्णन विपक्ष विपमौपघम् भाग में बड़े ही सुदूर ढंग से हुआ है।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के पश्चात् हिन्दी साहित्य में अनेक प्रहसनों की रचना हुई। अतः साहित्य में प्रहसनो की लोकप्रियता बढ़ती चली गयी। बालकृष्ण भट्ट ने १८७७ में ‘जैसा काम वैसा परिणाम’ नामक प्रहसन की रचना की।

भट्ट जी का यह प्रहसन बहुत ही रोचक है। इस प्रहसन में बड़े ही प्रभावोत्पादक तथा मनोरंजक ढंग से वेश्यागमन एवं मदिरापान के कुपरिणामों को प्रदर्शित किया है। भट्ट जी द्वारा रचित यह प्रहसन इस काल के उत्कृष्ट प्रहसनो में से है। प्रहसन में वेश्या

के प्रेम की अस्थिरता और मन की चंचलता का चित्रण बहुत ही सुन्दर ढंग से किया है। प्रहसन का नायक रसिक लाल है। रसिकलाल वेश्या मोहिनी के मोह में फँसकर अपने घन-दीलत को नष्ट कर देता है। और पत्नी को बहुत ही कष्ट देता है। रसिकलाल की प्रेयसी वेश्या 'मोहिनी' स्वयं वेश्या के चरित्र का यथार्थ चित्रण इन शब्दों में करती है—
मोहिनी—हम लोग धाजार की बैठने वाली हैं, जिसे हम चाहे उसके लिए प्राण तक दे डालें, सिर्फं जी आना चाहिए। और जिसे हम बिगाड़ना चाहे उसका विस्तार भी कही नहीं है। हमारे स्वभाव को नहीं जानता सुन—

मन से करे और का ध्यान।

दृग से करे और को भान।

अन्य पुग्ग से करे विहार।

तन से करे और को प्यार ॥^१

रसिकलाल की पत्नी ने (मालती) अपने पति के व्यसन को छुड़वाने के लिए अनेक प्रकार की चालें चली। एक दिन मालती ने अपनी दासी को पुरूप बेप पहना कर बैठा दिया। जब उनके पति लौटे तो उसके साथ अनुराग करने का स्वाग रचती है। भला रसिकलाल में इतनी सहानुभूति कहाँ? रसिकलाल क्रोध के मारे पागल हो कर 'मालती' को अर्थात् अपनी पत्नी को मारने के लिए तैयार हो जाता है। तब मालती ने गम्भीरतापूर्वक उत्तर दिया—

मालती—क्यों नहीं, क्या हम आदमी नहीं है, क्या हमारा मन नहीं है, क्या हमारे इन्द्रियाँ नहीं है? क्या हमको मुख दुःख का ज्ञान नहीं है? हम तो कोई चीज ही नहीं ठहरे, और फिर तुम हमारा बड़ा सत्कार जो करने हो न?^२

रसिकलाल अपनी पत्नी की इस डाट से बहुत गम्भीर होकर व्यसन को सदैव के लिए त्याग देने की मन में ठानता है। प्रहसन का अंत भरतवाक्य से होता है :—

होहि एक पत्नी व्रत-रत सब भारत नरवर
तजहि कुपथ पथ गहहि धर्मकर दुर्मति तजकर
तजि वेश्या संम रमन करहि श्रद्धा निज तिय पर
जासो सुखरहि दशा दीन भारत के सत्वर ॥^३

कलात्मक दृष्टिकोण से यह प्रहसन सफल माना जाता है। भट्टजी का भाषा पर विशेषरूप से अधिकार था। इस प्रहसन में उन्होंने अनेक अप्रोजी शब्दों का और

१—'जैसा काम वैसा परिणाम'—शालग्राम भट्ट—बीधा दृश्य, पृ० २९

२—वही वही —पाँचवाँ दृश्य, पृ० ४१

३—वही वही वही पृ० ४४

वाक्यों का प्रयोग किया है। हास्य रस का प्रयोग भी कहीं-कहीं सुन्दर ढंग से हुआ है परन्तु कथावस्तु का विकास पूर्ण रूप से नहीं हुआ। नाटकीय सघर्ष का भी उसमें अभाव है। 'भट्ट नाटिकावली' नाम से नागरी प्रचारिणी सभा, काशी से प्रकाशित उनके नाटकों का एक संग्रह है। यह प्रहसन उसी में है।

प्रतापनारायण मिश्र :—

प्रतापनारायण मिश्र ने 'कील कीतुक रूपक' नामक प्रहसन की रचना की है। यह प्रहसन मिश्र जी द्वारा सन् १८८६ में लिखा गया। इसमें चार दृश्य हैं। इस प्रहसन के अन्तर्गत उच्चकुल के लोगों की विशेषता बड़ी लीलाओं का वर्णन और नगर के निवासियों का गुप्त चरित्र प्रदर्शित किया गया है। साथ ही समाज में फैली हुई कुरोतियों का बड़े सुन्दर ढंग से वर्णन किया है। इसमें उस संस्कृत वर्ग पर भी व्यंग्य किया है जिसमें धन की मुख्य आराधना है। सामाजिक नया धर्म-गमन आदि चारित्रिक दुर्वलताओं का भण्डाफाट किया है। अग्नेजी विद्वाना ने जो इस युग में अपने चमत्कार प्रदर्शित किये, उस प्रमाण को मिश्र जी बहुत समय पूर्व स्थापित कर गए थे।

'भारत दुर्दशा' नामक नाटक में भी दुराचारियों के दुर्व्यवहार और साधु सन्ता के पाखण्ड तथा मासभक्षियाँ एवं मदिरापान करने वाला के अनाचार को दिखाया है।

हास्य कला एवं नाट्य विधान के दृष्टिकोण से यह प्रहसन चरित्र प्रधान है। इस प्रहसन का अन्तिम दृश्य अधिक उपदेशात्मक हो गया है। चरित्र चित्रण सजीव रूप से प्रस्तुत किया गया है। संवादों में भी स्वाभाविकता स्पष्ट झलकती है। विशेष रूप से हास्योत्पादन प्रामाण्य बाली द्वारा इस प्रहसन में दिखाया है। 'कील कीतुक रूपक' में व्यंग्य तथा वाक छल का अधिक प्रयोग हुआ है। नाटकीय सघर्ष का इसमें अभाव है। मुहावरों का प्रयोग भी इसमें प्रचुर मात्रा में किया गया है। कठोर व्यंग्य का भी वर्णन उचित रूप में हुआ है। कहीं-कहीं प्रहसन में हास्य के बहुत सुन्दर उदाहरण मिलते हैं।

राधाचरण गोस्वामी :—

भग-तरंग — इसका रचना-काल सन् १८९० है। यह एक छोटा-सा प्रहसन है। भारतेन्दु नाम से गोस्वामी जी एक मासिक पत्र निकालते थे। यह प्रहसन भी उन्होंने पत्र में निकाला था। इस प्रहसन में नरोबाब मनुष्यों के दुर्व्यवहारों के परिणामों को दिखाया है। इस प्रहसन के पात्रों के नाम भी ऐसे हैं। जैसे बुलबुल, बीबी, सुरजी, धूप, नारायण, बच्ची, सिंह आदि। इस प्रहसन में छ दृश्य हैं। प्रहसन में भगडियों का मनोवैज्ञानिक चित्रण मिलता है। पुलिस का दारोगा जब भगडियों को पकड़ने के लिए आता है वे सब नशे में चूर रहते हैं ता दारोगा साहब भी उनसे हँसी मजाक करने लगते

हैं, फिर यह सब अवसर पाकर भाग जाते हैं।

इस प्रहसन के कथोपकथन बहुत सुन्दर है। प्रथम दृश्य में यमुना किनारे भग-
विया की मडली बैठी हुई है। उस्ताद और शगिदों का वार्तालाप होता है, उसका यह
एक उदाहरण है —

बुलबुल—(गाता है—भेरवी) धन काकी सेजबिया पे रात रही
माथे की बेंदी जात रही।

सूर—बोला लड्डू कचोरी खात रही।

धूम्र—अबे यो गाव अब के दगल में मथुरा की जात रही
और बूचीसिंह के साथ हवालात रही
धन काकी सेजबिया पे रात रही।

सब—अहा हा !

नाटकत्व की दृष्टि से यह प्रहसन बहुत ही रोचक है। इसकी कथावस्तु यथार्थ
वादी जीवन से लेकर चित्रित की गयी है। सवादों में जान है। पात्रों के चरित्र का
विकास भी सजीव रूप से हुआ है। हास्य रस का भी अच्छा प्रयोग हुआ है। इसमें
नाटकीय सघर्ष का पुट भी मिलता है। अपने समय के प्रहसनो में यह प्रहसन अधिक
सुन्दर और रोचक है।

बूढ़े मुँह मुँहासे—

राधाचरण गोस्वामी का यह दूसरा सुन्दर प्रहसन है। यह सन् १८८७ में लिखा
गया। इसमें दो अंक हैं। यह चरित्र प्रधान प्रहसन है। गोस्वामी जी के इस प्रहसन में
उन नेताओं का वर्णन किया गया है जो कि वास्तव में मूर्ख हैं किन्तु ऊपर से धर्म तथा
भक्ति का चाला पहने रहते हैं। जिनके हृदय में मोह, लोभ माया तथा वासना की
भावना निहित रहती है, उन लोगों पर व्यंग्य किया है।

इस प्रहसन में पात्रों के चरित्र-चित्रण का विकास भी सुन्दर हुआ है किन्तु शुद्ध
हास्य का अभाव है। इसमें वाक् छल तथा व्यंग्य का अधिक प्रयोग हुआ है। इस प्रहसन
में मुख्य पात्र नारायण दास है जो कि बहुत ही दुराचारी है, किन्तु ऊपर से वह भक्ति
का चाला पहने रहते हैं इनका चित्रण बड़े व्यंग्यात्मक ढंग से नाटककार ने किया है।

तन, मन, धन गौसाई जी के अर्पण—

इसका रचना काल १८९० है। गोस्वामी जी द्वारा रचित यह इनका तीसरा
प्रमुख प्रहसन है। इस प्रहसन के अन्तर्गत अट्ठालु भक्ता पर परिहास किया गया है जो

कि अनाचारी गुरआ में अन्धविश्वास की धारणा लेकर अपनी पत्नियों को तथा बहू-बेटियों को उनके पास भेजते हैं और उनसे उनकी प्रतिष्ठा को नष्ट करवाते हैं। अर्थात् उनकी चरित्रहीनता तथा पाप-पाखण्ड का चित्रण किया गया है। यह आठ दृश्यों का एक छोटा-सा प्रहसन है। सेठानी, रामा कुटनी तथा नवशिक्षित गोकुल आदि इसके प्रमुख पात्र हैं।

जैसा कि प्रहसन के नाम से ज्ञात होता है, इसमें गुसाइयों का खाका खींचा गया है। इस प्रहसन का मुख्य उद्देश्य है, उनके पाखण्ड तथा पाप और चरित्रहीनता को व्यंग्य रूप से चित्रित करना।

हास्य विधान तथा नाटकीय कला के अनुसार इसमें संवादों द्वारा हास्योत्पादन कराया है। कथावस्तु का विकास उचित रूप से नहीं हुआ। यह प्रहसन तीनों प्रहसनों में कुछ हल्का सा ज्ञात होता है। पात्रों के चरित्र का प्रस्फुटन भी उचित रूप से नहीं हुआ है।

देवकीनन्दन त्रिपाठी—

‘भारतेन्दु’ के बाद यदि तीनों और कठोर व्यंग्य मिलता है तो वह देवकीनन्दन त्रिपाठी का। . . प्रहसनों द्वारा समाज-सुधार का कार्य भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने शुरू किया और देवकीनन्दन त्रिपाठी ने उसे आगे बढ़ाया।’^१

त्रिपाठी जी ने आठ प्रहसन लिखे हैं।

१८७८ में ‘रक्षाबन्धन’ नामक प्रहसन लिखा। इसमें वेश्यागमन तथा मदिरापान करने वालों के दुष्परिणामों पर प्रकाश डाला है। ‘एक एक के तीन तीन’ प्रहसन की रचना १८७९ में हुई। इसके अन्तर्गत व्याज लेने वालों की मनोवृत्ति का चित्र प्रदर्शित किया है। १८७९ में ‘स्त्री चरित्र’ प्रहसन लिखा गया, इसमें दूषित स्त्रियों के दुष्परिणामों को व्यंग्यात्मक रूप से प्रस्तुत किया है। ‘वेदयाविलास’ जैसा कि नाम से स्पष्ट ज्ञात होता है कि इसमें वेश्याविलासों की प्रमुखता का वर्णन है। ‘बैल छः टके को’ में मनुष्य के अधिक लोभ होने के दुःखद परिणामों का वर्णन है। ‘जयनारसिंह’ में जादू टोना करने वालों की हँसी उड़ाई गई है और अन्धविश्वासा पर बर्बाद करारी चोट की है। ‘सैकडे में दश-दश’ में मद्यसेवन करने वालों की पुलिस द्वारा हँसी उड़ाई है। उसमें से अन्तिम प्रहसनों को छोड़कर शेष प्रहसन अभी प्रकाशित नहीं हुए। इनके सभी प्रहसनों में घरेलू व्यसन तथा सामाजिक बुराइयों आदि पर व्यंग्य किया गया है। देवकीनन्दन त्रिपाठी भी १९ वीं शताब्दी के प्रमुख प्रहसनकारों में हैं। भारतेन्दु और बालकृष्ण भट्ट को

तर्ह इनके व्यंग्य में तीखापन तथा कटुता है।

१८८८ में लालखड बहादुर मल्ल ने 'भारत आरत' नामक प्रहसन की रचना की। इसमें दुर्बल और दुखी भारतवर्ष का वर्णन है। इस प्रहसन के चार दृश्य हैं। व्यंग्य का प्रयोग उचित रूप से हुआ है। बाबू नानकचन्द द्वारा रचित 'जोनपुर का काजो' है। यह प्रहसन राधाचरण गोस्वामी द्वारा सम्पादित 'भारतेन्दु' के तीन अंकों में प्रकाशित हुआ है। इसका प्रधान उद्देश्य मनोरंजन भी है। हास्योत्पादन अतिरंजित घटनाओं द्वारा हुआ है। संवाद भी बहुत ही सजीव है। किशोरीलाल गोस्वामी ने १८९१ में 'चौपट चपेट' नामक प्रहसन की रचना की। इसमें छूत ऋद्धा, मदिरापान और व्यसनों की निन्दा की है।

देवकीनन्दन तिवारी ने 'कलजुगी विवाह' नामक प्रहसन की रचना की। इस प्रहसन में अश्लील गीत-गानों की तथा बाल-विवाह की निन्दा की गई है। व्यंग्य का कटु प्रयोग किया है। श्री गोपालराम गहमरी ने 'जैसे को तैसा' नामक प्रहसन में बृद्ध विवाह के दुष्परिणामों को चित्रित किया है। नवलसिंह चौधरी [१८९३] ने 'वेश्यानाटक' नामक प्रहसन की रचना की। इस प्रहसन के अन्तर्गत वेश्यागामियों के अपमान तथा वेश्या के दोषों का वर्णन किया है। भारतेन्दु जी की शैली के आधार पर [१८९२] में विजयानन्द त्रिपाठी ने 'महा अन्धेर नगरी' नामक प्रहसन की रचना की। और देवदत्त शर्मा ने [१८९५] में 'अति अन्धेर नगरी' प्रहसन लिखा।

इसके अतिरिक्त [१९००] में बलदेव प्रसाद मिश्र ने 'लल्ला बाबू' प्रहसन लिखा। १८८८ में रामलाल शर्मा ने 'अपूर्व रहस्य' नामक प्रहसन की रचना की। राधाकान्त वा [१८९८] में, 'देशी कुत्ता विलायती बोल', पन्नालाल का 'हास्यार्णव' [१८८५] हरिश्चन्द्र कुलथेठ का 'ठगी की चपेट' [१८८४] में लिखा गया। इन सभी प्रहसनों के विषय वही मदिरा-पान, धार्मिक पाखण्ड, वेश्यावृत्ति के दुष्परिणाम, फैशन, बाल-विवाह सामाजिक कुरीतियाँ आदि हैं। हास्योत्पादन भी अतिरंजित घटनाओं द्वारा हुआ है। व्यंग्य का भी तीखा प्रयोग हुआ है। अनेक छोटे-छोटे प्रहसन साधारण कोटि के भी लिखे गये।

आलोचनात्मक दृष्टिकोण से यदि इस काल के प्रहसनों पर दृष्टिपात किया जाए तो भारतेन्दु जी के पश्चात् बालकृष्ण भट्ट एवं देवकीनन्दन त्रिपाठी के प्रहसन ही सफल कोटि के कहे जा सकते हैं। इन दोनों प्रहसनकारों का और थोड़ा बहुत राधाचरण गोस्वामी का हास्य शिष्ट तथा उच्चकोटि का है। इनके वाक्य अधिक व्यंग्यात्मक ढंग से प्रस्तुत किए गए हैं, साथ ही व्यंग्य में शक्ति और तीखापन है। अश्लील वाक्यों का प्रयोग बहुत ही कम मात्रा में हुआ है। शेष प्रहसन प्रायः असफल कोटि के ही रहे हैं, क्योंकि उनमें हास्य में हमें कोई स्वाभाविकता नहीं मिलती है बर्यान् उसमें कृत्रिमता है।

प्रहसनकार ने भद्दे तथा अश्लील वाक्यों का प्रयोग करने में किंचित मात्र भी सकोच नहीं किया है। प्रहसनो में नाटकीय सवर्ण का अभाव है। परिस्थितियों द्वारा हास्योत्पादन बहुत कम मात्रा में मिलता है। व्यंग्य में शक्ति एवं तीव्रता बिल्कुल नहीं है।

इसके अतिरिक्त विषयों की एकत्रित सामग्री में मौलिकता भी कम दिखाई पड़ती है। इन लेखकों में सूक्ष्म प्रतिभा एवं नई सूझ का परिचय भी बहुत कम मात्रा में प्रदर्शित होता है। और यही विषय प्रतिपादन में कौशल तथा प्रतिभा का प्रमाण मिलना है। इसी कारण कलात्मक दृष्टि से यह प्रहसन निम्न कोटि के अन्तर्गत आते हैं। यदि हम यह सोच लें कि यह काल प्रहसन का आरम्भिक काल था, अतः प्रहसनकार विषय प्रतिपादन, कौशलपूर्ण प्रतिभा और कलात्मक दृष्टिकोण से वंचित थे। इनके समय में प्रहसन रचना शैशवावस्था में थी। इसी कारण यौवनोचित विकास उत्कृष्टता तथा कौशलपूर्ण प्रतिभा एवं उन्नति के दर्शन इनकी रचनाओं में नहीं होते हैं, किन्तु अपने युग की सामाजिक कुरीतियों तथा धार्मिक राजनीतिक एवं घरेलू परिस्थितियों का यथार्थ चित्रण अधिकतर इन प्रहसनो में मिलता है। मदिरापान करने वालों का तथा वेश्यागामियों का चित्रण भी स्पष्ट इन प्रहसनो में मिलता है।

द्विवेदी युग एवं प्रहसनकार.—द्विवेदी युग में प्रहसन बहुत कम लिखे गए। इस युग में मौलिक एवं अनूदित नाटकों की ही रचना हुई। विशेषकर द्विवेदी युग भाषा परिमार्जन का रहा है और पद्य शैली का विकास अधिक हुआ है। वस्तुतः मौलिक नाटकों में से ऐतिहासिक एवं पौराणिक नाटकों की ही प्रधानता रही है। सामाजिक जीवन के विविध प्रकार के अंगों तथा समस्याओं को लेकर रचे जाने वाले नाटकों की संख्या कम है। भारतेन्दु जी की हास्यप्रियता का स्थान गहन गम्भीरता तथा दुःखता ने लिया। इसका परिणाम यह हुआ कि भारतेन्दु युग में जिन प्रहसनो की वृद्धि हुई भी वह द्विवेदी युग में आकर कम हो गई। अतः भारतेन्दु युग की अपेक्षा इस युग में हास्य प्रधान नाटकों की रचना कम हुई। उस समय पारसी नाटक कम्पनियों का प्रचार था, गम्भीर नाटकों के बीच में छोटा-सा हास्य प्रधान नाटक रख दिया जाता था, जैसे नारायण प्रसाद बैताब, आगाहथ्र बाग्भीरी आदि लेखक नाटकों को नीरसता से बचाने के लिए बीच में छोटे प्रहसनों को रख देते थे।

हास्य विधान एवं नाट्य कला के दृष्टिकोण से द्विवेदी युग में भारतेन्दु युग की अपेक्षा नाट्य कला का विकास अधिक हुआ किन्तु प्रहसनो में व्योपनयनों की परिपक्वता स्पष्ट भलकती है और घटनाओं के द्वारा पात्रों का चरित्र चित्रण स्पष्ट किया गया है। व्यंग्य में कटुता कम है और शुद्ध हास्य की मात्रा भी अधिक है। युग तथा अति नाटकीय प्रसंगों का वाहुल्य है। इस युग में अनेक नाटककार हुए —

बदरीनाथ भट्ट :—

इनके तीन प्रसिद्ध प्रहसन हैं १—विवाह विज्ञापन [१९२७], २—मिस अमेरिकन [१९२९] और ३—लवटघोषो [१९२६]। इनका लवटघोषो छ प्रहसनो का संग्रह है [१] हिन्दी की खोजातानी [२] रंगड समाचार के एडीटर की धूल दच्छना [३] पुराने हाकिम का नौकर [४] ठाकुर दीनसिंह साहिब [५] आयुर्वेद के सरू वैद्य बैंगन दास जी कविराज [६] घोघावसन्त विद्यार्थी आदि।

विवाह-विज्ञापन :—यह प्रहसन १९२७ में लिखा गया। इसमें पाँच दृश्य हैं। इस प्रहसन में एक ऐसे व्यक्ति को हास्य का आलम्बन बनाया गया है जो अपनी धर्मपत्नी के मरने के पश्चात् यह प्रदर्शित करने का प्रयत्न करता है कि वह दूसरा विवाह नहीं करना चाहता, परन्तु उसकी हार्दिक लालसा यही होती है कि कहीं सुन्दर राजकुमारी से उसका प्रणय हो जाय। एक पत्रकार उससे रुपया लेकर एक विज्ञापन निकाल देते हैं और एक पुरुष से उसका विवाह हो जाता है। जब वह व्यक्ति प्रकट होता है तो इसी स्थान पर हास्य की स्थिति उत्पन्न होती है। वास्तव में पाश्चात्य बनाव-भृंगार पर भी इसमें छोटकशी की गई है। उसका विज्ञापन पठनीय है—

‘एक अत्यन्त सुन्दर, सुशिक्षित, सुलेखक, सुकवि, सुस्वास्थ्य समृद्धिशाली लड़के के लिए एक अत्यन्त रूपवती, गुणवती, सुशिक्षिता, विनम्रता, आशाकारिणी, साहित्य-प्रेमिका सुकन्या की आवश्यकता है। लड़के की मासिक आय १०,०००) है। लड़का गद्य व पद्य लिखने में तो कुशल है ही, इन्जीनियरी, डानटरी, प्रोफेसरी, एडीटरी आदि कलाओं में भी एक ही है। अपने घर में अवतार समझा जाता है। स्थावर व जगम संपत्ति कई लाख की है। करोड़ कहना भी अत्युक्ति न होगी। धराना वेदों के समय का पुराना और लोक परलोक में नामी है। लड़का समाज सुधारक होने के कारण जाति बन्धन से मुक्त है अर्थात् किसी भी जाति की कन्या ग्राह्य होगी, यदि वह वर योग्य समझी गई। पत्र-व्यवहार फोटो के साथ कीजिए। पता...सम्पादक, वागहू समाचार, कार्यालय।’

मिस अमेरिकन :—

मिस अमेरिकन भट्ट जी का सर्वोत्कृष्ट प्रहसन है। इस प्रहसन के पात्र पाश्चात्य सभ्यता के प्रतीक हैं और पाश्चात्य सभ्यता का व्यंग्यपूर्ण चित्रण किया है। इस प्रहसन की रचना १९२९ में हुई है। बदरीनाथ जी ने उन कवियों का वर्णन किया है जो कि सौन्दर्य का विवर्ण रूप अपने काव्य द्वारा प्रदर्शित करते हैं। पात्रों का लक्ष्य केवल धनो-

त्वादन है। 'बोहरीलाल जी को अपना समाज रुचिकर नहीं लगता क्योंकि वह पूर्वी सम्प्रदाय का पोषक है। यह चरित्र प्रधान प्रहसन है। वास्तव में अमेरिकन जीवन के प्रति कुछ अन्याय इस प्रहसन ने अवश्य किया है। अमेरिकन चरित्रों को इतना अतिरजित चित्रित किया है कि वहाँ व्यय बहुत कटु हो गया है। मिस अमेरिकन में अपने स्त्री समुदाय का पुश्चलीपन चित्रित किया है। आप हास्य की सीमा का उल्लंघन कर गए हैं। न जाने क्या अमेरिकन समाज का इतना कठोर खाका खींचा है। मौलियर अपने विरोधी-पक्ष की जितनी असमवेध श्रेणी हो सकती है इसमें रख देता है परन्तु उसके साथ निष्ठुरता नहीं करता। आपने अमेरिकन समाज के जिस चित्र को सामने रखा है उसमें अमेरिकन समाज के साथ निष्ठुरता की गयी है और उन पात्रों में व्यक्तित्व का अंश शून्य होने के कारण वे समाज के प्रतीक [टाइप] मात्र रह गए हैं, इसलिए उनके अन्दर अस्वाभाविकता अवश्य आ गयी है।'

घोंघावसन्त विद्यार्थी — इसमें भट्ट जी ने शिकारपुर के रहने वाले विद्यार्थी का चित्रण किया है। एक ही दृश्य इस प्रहसन में है। इसके मित्र उन्हें रिक्ताने के लिए पूछते हैं तुम कहाँ के रहने वाले हो? कुछ कहते हैं आया है शिकारपुर आदि ऐसा सुन कर वह अपने मित्रों को गाली देता हुआ भाग जाता है। और कहता है—

'यहाँ के लोग गुणावली तो देखते नहीं घर का पता पूछते हैं' कहाँ के रहने वाले हो? कहाँ के रहने वाले हो, रहने वाले हैं तुम्हारे घर के, कहो क्या कर लागे तुम हमारा? कह दिया करता था कि जिला बुलन्दशहर का रहने वाला हूँ पर अब किसी कम्बल ने—भगवान उसे सौ बरस तक सब विषया में फँस करे और सत्यानास हो जाये उसका, आस्तीन का साप, कुल्हाड़ी का बेटा और फिर आपको बोलना हो बोलिए, जी हाँ, न बोलना हो न बोलिए, अपना रास्ता नापिए, चाल दिखाए हवा खाइए, सवारी बढाइए वगैरह वगैरह और भी बहुत ही सुन्दर वाक्य हैं। हम जहन्नुम के रहने वाले सही, क्या कर लोगे आप हमारा।^२

पुराने साहित्य का नया नौकर:—

इस प्रहसन में तीन दृश्य हैं। इसका उद्देश्य नौकर के मुख से ही स्पष्ट करा दिया है—सच बात तो यह है कि कलट्टर, टिकट कलट्टर, इसपेट्टर, मार्स्टर, एडीटर वगैरह बीसियों टरों के यहाँ मैंने नौकरी की पर जो बढ़िया गालियाँ यहाँ खाने को मिली, वे

१—हिन्दी नाटकों में हास्य—डा० सत्येन्द्र माजुरी, चैत्र, ३०८

२—घोंघावसन्त विद्यार्थी—बदरीनाथ भट्ट—१० ३५

(लवदधोपा)

और जगह नहीं। जरा घर में घुसा कि दोनों की दोनों बिल्लियों की तरह मेरे ऊपर दूटी। जरा बाहर आया कि बुढ़े खूँसट ने काट खाया। बेतरह हैरान हूँ। बाहरी नौकरी। तू भी कैसे कैसे तमाशे दिखाती है। लीजिए अभी हाल ही में न कुछ बात थी न चीत, दोनों की दोनों मेरे ऊपर भाहू लेकर दूट पड़ी और झटकम मेरी करके मेरा कुर्ता फाड़ डाला और मुझे नोचा, खसोटा और बकोटा भी^१।

आयुर्वेद-कसेरू-वैद्य बैगनदास जी कविराज :—इस प्रहसन का उद्देश्य नाम से ही स्पष्ट है क्योंकि इसके अन्तर्गत नीम-हकीमों का ही वर्णन किया गया है जो कि जनता से रक्का लूटने में व्यस्त रहते हैं और वैद्य लोग लड़कियों को वैधक पढ़ाने के बहाने उनके साथ दुराचार करते हैं। इसमें ध्वन्य बहुत ही तीव्र है।

ठाकुर दानीसिंह :—यह एक दृश्य का प्रहसन है। इस प्रहसन में कठपुतली के तमाशे का वर्णन किया गया है, क्योंकि कठपुतली के तमाशे को देखकर ठाकुर साहब जी उछल पड़ते हैं।

पुतलीवाला :—हज़ूर, जो (पुतली को चलाता हुआ) राजा मानसिंह जयपुर-वाले बादशाह से हुक्म लेकर चित्तौड़गढ़ को जाते—

ठाकुर :—क्रोध और जोश में, जो जातिद्रोही, कलंकी, बदमाश पहले भुझने तो जान बचाकर फिर कही जाने का नाम लीजो। मैं अभी सालो का डेर^२—

पुतलीवाला—हाय मे मरा।

ठाकुर—हाय हाम कैसी ? साला चित्तौड़ जीतेगा।

पुतलीवाला—मैं मरा हाय मेरा रोजगार क्या ?

हिन्दी की सींचातानी :—इस प्रहसन के अन्तर्गत उर्दू पर ही कठोर व्यंग्य किया गया है, क्योंकि उस समय प्रायः लोग हिन्दी भी उर्दू के ही समान बोलते थे, इसमें गीतों का प्रयोग भी हुआ है। इसका एक उदाहरण देखिए—

दलाल—तो क्यों महाराज, आप परचारक है परचारक ? आपका नाम शौशंकर तो नहीं है, शौ शंकर ?

परदेशी—शौशंकर क्या ? अरे तुम हिन्दू होकर और आर्य वंशज होकर एक बाहरी लिपि की बदौलत अपने आप नाम बिगाड़ते हो। मेरा नाम शिवशंकर है शिवशंकर^३।

१—लबड़धोयो (पुराने हाकिम का नया नौकर) बदरीनाथ भट्ट—पृ० ४५

२— " (ठाकुर दानी सिंह) पृ० ६८

३—लबड़धोयो—बदरीनाथ भट्ट—पृ० ६७

रेगड़ समाचार से एडीटर की धूल दच्छना :—

इसमें एक ही दृश्य प्रदर्शित किया गया है। चुनाव के समय उम्मीदवारों के द्वारा सम्पादकों की कैसी दुर्दशा की जाती है इसका चित्र खींचा गया है।

भट्टजी का स्थान द्विवेदी युग के प्रहसनकारों में से श्रेष्ठ है। इन्होंने अपने प्रहसनो में विद्वपक को स्थान नहीं दिया। विवाह विज्ञापन इनका परिस्थिति प्रधान प्रहसन है। प्रायः इनके प्रहसनों में स्वाभाविक हास्य है और कथोपकथनों में तीव्रता अधिक है। इन्होंने वाक्य धूल का प्रयोग हास्योत्पादन के साथ किया है। मिस अमेरिकन में भी हास्य का सुन्दर चित्रण किया है।

जी० पी० श्रीवास्तव :—

उलटफेर :—प्रथम इनका प्रहसन 'उलटफेर' है। इसकी रचना सन् १९१९ में हुई। इस प्रहसन में तीन अंक हैं। पहले अंक में पाँच, दूसरे में सात और तीसरे में आठ दृश्य हैं। सूत्रधार एवं विद्वपक के द्वारा प्रहसन का उद्देश्य स्पष्ट कराया गया है। सूत्रधार बताता है—

‘यहाँ तो हमारे भाइयों को मुकदमेबाजी का ऐसा चस्का हुआ है कि बोलत रहे या न रहे, जान रहे या न रहे, मगर मुकदमेबाजी का सिलसिला हमेशा कायम रहेगा’।

इसमें कुल ४७ पात्र हैं। वकीलों का तथा मुकदमेबाजी और दलालों को आलम्बन बनाया गया है। इसमें प्रमुख पात्र अललटप्पू, चिरागबली आजिज, खुराफात, हुसैन, मुहम्मदअली, गुलनार, दिलफरेब आदि। एक दृश्य के अन्तर्गत सरिश्तेदार तथा अलल टप्पू, डिप्टी क्लर्क का वादविवाद अत्यधिक सुन्दर है।

मर्दानी औरत—मर्दानी औरत में नौकरो की बेवकूफी पर एवं समालोचकों के पक्षपात पर हँसी उड़ाई है। इसकी रचना १९२० में हुई है। रमचोखा नौकर गढ़बड़ अली की बातचीत होती है—

गढ़बड़—जी हुजूर, अरे रमचोरवा !

(रमचोरवा का आना)

रामचोखा—का हो होय हो। आवत, आवत मूढे पर आसमान उठाय लेत है। भीतर अलगे कुहराम मचा है, बाहर ई जान खाए जाए है।

गढ़बड़—अबे चुप, देखता नहीं, राजा साहब आए हैं चल कुर्सी लगा।

रामचोखा—अरे भई भोकल राजा साहब होय।

गडबड—हां मगर तमीज से बातें कर ।

रामचोखा—नब्बे धोला बन्दर है अह है भुलाई गदहा असतो फूला है कस कुरसिया मां धसिए^१ ।

इसी प्रकार समालोचक पक्षपाती लाल पूर्यानन्द का व्यंग्यपूर्ण चित्रण है ।

साहित्य का संपूर्ण :—यह नाटक साहित्यिक प्रवृत्तियों को लेकर लिखा गया है । इसमें साहित्यिक पत्नी और दुनियावादी पत्नी की असंगति हास्य का विषय है । 'साहित्यानन्द' प्राचीन साहित्यिक प्रवृत्तियों का पोषक पान्न है और ससारी आधुनिक प्रवृत्तियों का साहित्यानन्द की एक कन्या विवाह करने योग्य होती है । ससारी उससे प्रेम करता है अतः अचानक ही कुछ बाधाएँ उपस्थित होती हैं और इनको दूर करने के लिए कुछ हास्यपूर्ण घटनाएँ घटित होती हैं । इसी कारण हम देखते हैं कि इसका लक्ष्य हास्य रस को प्रदर्शित करना है ।

हास्यविधान तथा नाट्यकला की दृष्टि से इनका हास्य प्रायः स्थितिजन्य हास्य है । अतः प्रहसनों में कुछ ऐसी स्थितियाँ उत्पन्न की कि जबर्दस्ती हास्योत्पादन हुआ है । कला के दृष्टिकोण से श्रीवास्तव जी उत्कृष्ट कोटि के नहीं हैं परन्तु प्रचार के दृष्टिकोण से वह आगे हैं । इनके प्रहसनों में चरित्र चित्रण की सुन्दरता कुछ कम दिखलाई पड़ती है किन्तु हास्य इनका स्थूल है । गुलाबराय जी ने हिन्दी साहित्य के इतिहास में कहा है कि 'जी० पी० श्रीवास्तव के नाटको में हास्य की मात्रा अधिक है किन्तु उनमें साहित्यिक हास्य की अपेक्षा धोलधब्बे का हास्य अधिक है ।'^२

प० बनारसीदास चतुर्वेदी जी ने भी श्री जी० पी० श्रीवास्तव के हास्य के विषय में अपने विचार प्रकट किए हैं । उनका कथन है कि 'श्री जी० पी० श्रीवास्तव जी का हास्य उच्चकाटि का नहीं, जैसी आशा इनसे की जाती है । इसे तो लठ्ठमार मजाव कहना ज्यादा उचित होगा ।'^३

साहित्य सन्देश में भी इनके विषय में लिखा है कि 'यह किसी विशेष को लक्ष्य करके हास्य की सृष्टि करते हैं । प्रायः आप अपनी रचनाओं में ऐसे चरित्र नायक को कल्पना करते हैं जो अकल के बोझ से हैरान हैं । पात्र बाई काम करेंगे तो उत्पटाग हर जगह भार अथवा मालो खायेंगे । कहीं बंदहवास भाग रहे हैं तो कभी घुमड़िया खाते हुए किसी टोकरेवाले पर या बीचड़ में गिर पड़ते हैं ।'^४

१—गडबडमाना—श्री जी० पी० श्रीवास्तव—पृ० १६० ।

२—हिन्दी साहित्य वा सुनोष इतिहास—गुलाबराय—पृ० २७०

३—विशाल भारत—मई १९२९, हिन्दी में हास्य रस—सेख, पृ०-२०३

४—साहित्य सन्देश—भाग १, अंक १, पृ० २३

जहाँ तक हास्योत्पादन का प्रश्न है ये प्रायः निम्नवर्ग के लोगों को ही हँसा सके है किन्तु बौद्धिक हास्य का सृजन वह बिल्कुल नहीं कर पाए। इनमें अतिहसित एवं अपहसित हास्य की मात्रा ही अधिक है और स्मित का प्रयोग नाम मात्र के लिए है। इनके प्रहसन प्रायः अश्लील मिलते हैं। अतः अश्लीलता के दोषों से भी यह मुक्त नहीं हो पाए। शुक्ल जी कथन है कि वे (इनके प्रहसन) परिष्कृत रुचि के लोगों को हँसाने में समर्थ नहीं।^१

बेचन शर्मा उग्र :—

‘उजबक’—इस प्रहसन का मुख्य लक्ष्य साहित्यिक रुढ़ियों पर व्यंग्य करना है। राजभाषा एवं छायावादी दोनों कवि पद्य में बात करते हैं और दोनों का भगवा इस तथ्य पर होता है कि कौन श्रेष्ठ है। दोनों ‘उजबक’ के पास जाकर अपना फैसला कराते हैं।

‘चार बेचारे’—इसमें चार प्रहसन हैं। बेचारा अध्यापक, बेचारा सम्पादक, बेचारा प्रचारक, बेचारा सुधारक। इन प्रहसनों में प्रकाशको पर ही व्यंग्य कसा गया है जो कि भोले भाले लेखकों को सम्पादक बनाने का प्रलोभन देकर फँसते हैं। इसमें आलम्बन प्रचारक को बनाया गया है। प्रचारक जी अपनी शक्ति का परिचय देते हैं। उदाहरण के लिए निम्नलिखित पंक्तियाँ देखिए :—

शि० सु० : (अक्षवार समेटते हुए) क्रान्ति अवश्य होगी। होगी न, आपकी क्या राय है ?

दान्त० : होगी तो जरूर।

शि० सु० : उस भावी क्रान्ति में तो मैं स्वदेश की ओर से लड़ूंगा। जिस तरह से जरूरत होगी उस तरह से लड़ूंगा।

दान्त० : आप वीर हैं पार्थ की तरह

शि० सु० : मगर उस अनोखे युग में आप क्या करेंगे दंतनिपोर जी।

दान्त० : मैं ? मैं तो प्रोपेगण्डिस्ट हूँ मैं थोड़ा तो हूँ। नहीं ही...ही...ही...ही। यह देखिए (थोड़ा दिखाते हैं) यही मेरा शस्त्रागार और यह देखिए (परचे निकालता है) यही मेरे हथियार हैं। मैं ऐसे बैसे परचों को आप में उनमें बाँटूंगा। यही मेरा कार्य होगा।^२

:

×

×

×

टका० : आप भी मेरी मदद कीजिए । अप्रिय, किस तरह ?

टका० : सत्यशोधक का सम्पादन कर या मेरे प्रकाशन के लिए पुस्तकें लिखकर ?

अप्रिय० : आप लिखाई क्या देते हैं ?

टका० : बहुत कुछ देता हूँ हिन्दी की सभी पुस्तका से अधिक देता हूँ ।

अप्रिय० : जैसे ?

टका० : जैसे लेखक को लिखने के वक्त उत्साह देता हूँ । लिख जाने पर उनकी कम-जोरियाँ सुधार देता हूँ, सुधार जाने पर प्रेस में देता हूँ । छाप देता हूँ । बेव देता हूँ आप ही बतावें इससे ज्यादा कोई दे सकता है ?

हास्य कला एवं नाट्य विधान की दृष्टि से इनके नाटकों की भाषा प्रवाहमयी है और चरित्र चित्रण बहुत ही सुन्दर ढंग से हुआ है । पात्रों के द्वारा हास्योत्पादन स्वाभाविक रूप से हुआ है ।

इन नाटककारों के अतिरिक्त कुछ ऐसे नाटककार भी इस युग में हुए हैं, जिनके नाटकों में अन्य रसों के साथ हास्य रस का प्रयोग भी सुन्दर ढंग से हुआ है । इनमें से मिश्र बन्धु एवं प्रसाद जी प्रसिद्ध हैं । मिश्र जी के नाटकों में जिस बुद्धि हास्य का विधान हुआ है, वह अत्यन्त दुर्लभ है । मिश्र बन्धु जी ने व्यंग्य का प्रयोग कठोर नीति से नहीं किया है ।

प्रसाद जी ने जो कि उत्कृष्ट कोटि के नाटककार हैं अपने नाटकों में हास्य के विभिन्न प्रकारों का सुन्दर चित्रण किया है । इनका हास्य एवं व्यंग्य शिष्ट तथा मार्मिक है । विदूषक का जितना सफल प्रयोग इन्होंने अपने नाटकों में किया है, उतना किसी अन्य नाटककार ने नहीं किया । विशाल का महर्षिगल, अजातशत्रु का वसन्तक तथा स्कन्दगुप्त का मुदगल विदूषक ससार के सरताज हैं । भारतेन्दु काल के विदूषक केवल पेटूपन का आधार लेकर ही हास्य का सृजन करते थे ।

प्रसाद जी का व्यंग्य अत्यन्त मार्मिक है । इनके व्यंग्य में हमें कभी भी बदलीलता नहीं दिखाई पड़ती है । इन्होंने प्रेम द्वारा ताबने के सिद्धान्त को महत्व दिया है । 'वसन्तक और जीवक' का वार्तालाप देखिए—

वसन्तक—महाराज ने एक दरिद्र कन्या से विवाह कर लिया ।

जीवक—तुम्हारे ऐसे चादुकार और चाट लगा देंगे, दो चार और जुटा देंगे ।

वसन्तक—श्वशुर ने दो ब्याह किए तो दामाद के तीन, कुछ उन्नति हो रही है ।^१

इनके अतिरिक्त द्विवेदीयुग में अनेक प्रहसन लिखे गए, जिनमें सुदर्शन जी का 'ऑनरेरी मैजिस्ट्रेट' अधिक प्रसिद्ध है । पं० रुम्नारायण पाण्डे लिखित 'प्रायश्चित्त'

प्रहसन में देशी होकर भी विदेशी चाल चलने वालों का चित्रण किया है। अध्यापक रामदास गोड़ का 'ईश्वरीय न्याय' एक व्यंग्यपूर्ण नाटक है। वीर अभिमन्यु में राजा बहादुर तथा हथ के 'लिवर किंग' में 'जटिक और बेताव के महाभारत में व्यंग्य और हास्य की मात्रा मूल कथावस्तु के साथ ही साथ पात्रों के संवादों में प्राप्त होती है। पारसी बम्पनियों द्वारा जो हास्य प्रधान नाटक प्रदर्शित किए जाते थे। वे भड़े तथा अश्लील होते थे। पति पत्नी के झगड़े तथा कमर पकड़ के नचाना आदि दिखाए जाते थे। तत्पश्चात् यह सब कथावस्तु के साथ ही प्रयुक्त होने लगे। विशेष रूप से हास्योत्पादन संवादों द्वारा किया जाता था।

आधुनिक काल तथा प्रहसनकार :—आधुनिक युग प्रहसन के कलात्मक तथा चरित्रिक विकास के लिए प्रसिद्ध है। इस युग में पाश्चात्य साहित्य का गहन प्रभाव पड़ा। इसी कारण पाश्चात्य साहित्य से प्रभावित अनेक प्रहसन लिखे गए हैं। आधुनिक युग के प्रहसनकारों ने, स्वार्थी नेता, सिनेमा के अनन्य भक्त, शिक्षित बेकार, पुरुष के स्थान, अधिकार चाहने वाली प्रगतिशील नारी को आलम्बन बनाया। स्मित हास्य का प्रयोग तो कम हुआ, परन्तु चरित्र चित्रण को अधिक महत्व दिया गया तथा नई शैली को अपनाया गया। पाश्चात्य कामेडी के सिद्धान्तों पर प्रहसनों की रचना आरम्भ हो गई और सामाजिक धुराईयाँ जो कि युग के प्रभाव से उत्पन्न हो गई थीं व्यंग्य का शिकार बनाने लगीं। इसके साथ ही साथ साहित्यिक कुरीतियों पर व्यंग्य करने की परम्परा बनी रही।

हरिशंकर शर्मा :—

विरादरी विम्राट :—यह एक प्रसिद्ध प्रहसन है इसमें एक अंक है तथा तीन दृश्य हैं। इस प्रहसन में हिन्दू समाज पर तीखा व्यंग्य किया गया है।

पासएण्ड प्रदर्शन :—यह चार दृश्यों का प्रहसन है। इसका मुख्य ध्येय हिन्दू समाज की संकुचित हृदयता एवं आपसी मनमुटाव है। इनके प्रमुख पात्र सितार सिंह, लाला मजारी लाल, डमरूदत्त आदि हैं।

स्वर्ग की सीधी सड़क :—हरिशंकर जी का यह प्रहसन अन्य प्रहसनों में से सर्वश्रेष्ठ है। इस प्रहसन के अन्तर्गत समाज का सजीव चित्रण किया गया है। हिन्दी प्रचारकों का भी अंग्रेजी पढ़ने तथा बोलने में गर्व का अनुभव होना आदि प्रवृत्तियों पर व्यंग्य किया गया है। इसमें वाद-विवाद के आधार पर विचित्रानन्द के द्वारा विवृतियों पर व्यंग्य करवाया गया है।

बुढ़ऊ का विवाह :—इसमें सात दृश्य हैं और इसकी कथावस्तु में कोई नवीनता नहीं दिखलाई पड़ती है। इसमें वृद्ध विवाह और दहेज प्रथा आदि पर व्यंग्यात्मक आलो-

चना की गयी है।

नाट्यकला तथा हास्यविधान :—हरिदास जी के प्रहसनो में हमें उच्चकोटि की कला स्पष्ट झलकती है और कथोपकथन सजीव है। स्वर्ग और नरक नामक प्रहसन में मध्य तथा अन्त में तीव्रता दिखाई पड़ती है। हास्योत्पादन अधिकतर गवारू बोलियों द्वारा कराया है। कथावस्तु का भी सफल तथा सुन्दर प्रयोग हुआ है। पात्रों के नाम भी कुछ अच्छे अटपटे से ही हैं। प्रश्नोत्तर रूप में वाक्पल का अच्छा प्रयोग हुआ है।

उपेन्द्रनाथ 'अश्क' :—?—पर्दा उठाओ, पर्दा गिराओ, यह अश्क जी के सात प्रहसनो का सग्रह है। जिसके नाम यह हैं—१—पर्दा उठाओ, पर्दा गिराओ २—कइसा साहब कइसी आया ३—बतसिया ४—सयाना मालिक ५—तौलिये ६—कस्बे के त्रिजैद बलब का उद्घाटन ७—मस्केबाजो का स्वर्ग।

पर्दा उठाओ, पर्दा गिराओ :—प्रहसन में अव्यावसायिक नाटक करने वालों की परेशानियों का चित्रण किया है। सदस्यों का फी पासों के प्रस करने की मनोवृत्तियों पर व्यंग्यात्मक आलोचना की गयी है। उदाहरण के लिए 'पर्दा उठाओ, पर्दा गिराओ' की निम्नलिखित पंक्तियाँ देखिए :—

मानसिंह—घोबदार—जोबदार !

किशुन—[राजा मानसिंह की तरह अकड़ कर प्रवेश करता है और इसी अदा में झूल जाता है कि उसे 'जी महाराज' कहना है] जो आदेश [निकट आकर] जो आदेश !

मानसिंह—[किशुन की हरकत पर भू-भंग करके] बता मालती कहाँ है ?

किशुन—[उस घबराहट में कि उससे कुछ गलती हो गयी है, सम्बाद झूल जाता है] जो आदेश !

मानसिंह—[क्रोध से] हम कहते हैं कि बता मालती कहाँ है ?

किशुन—[जिसे अपनी गलती का पता चल जाता है कि उसने 'जी महाराज' के स्थान पर 'जो आदेश' कहा है, अपनी गलती सुधार लेता है] जी महाराज ! जी महाराज !

[विंग पीछे हटता है]

प्राम्पटर—[पुस्तक हाथ में लिए सकेत करता है] मालती को महारानी ने भू-गृह में बन्द करने का आदेश दिया है।

किशुन—[देखता है कि प्राम्पटर कुछ कह रहा है, पर घबराहट में कुछ समझता नहीं] जी महाराज !

[विंग में दयाशाम, भगवन्त और अन्य अभिनेता परेशानी में झकट्टे हो रहे हैं]

मानसिंह—[रगमच पर] गदहे हम पूछते है कि मालती कहाँ है ? जी महाराज, जी महाराज रटे जा रहा है उल्लू कही का, बता मालती कहाँ है ?

किशुन—[क्रोध से अकड़ जाता है] देखो ! जबान सम्हारि के बातचीत करो वडे महाराज बने फिरते हैं । देई का एक रुपया और सान इतनी गाठित है । जाओ नही बताइत । हम कहिति है गारी देहे तो मालूम होय पै भी न बताउव और उठाकर नीचे फेंक देव ।

[दर्शकों के ठहाके गूँजने लगते हैं]

दयाराम—[घबराहट में] पर्दा गिराओ । पर्दा उठाओ । ॥

कइसा साहब कइसी आया :—

इस प्रहसन में बम्बईया हिन्दी के साथ मध्यवर्गीय लोगो की कामुक प्रवृत्तियो एव आयाओ के साथ दुराचार का खाका खींचा गया है ।

सयाना मालिक —

—इसमें आलम्बन एक ऐसे सयाने मालिक को बनाया जाता है जो नौकर रखने से पूर्व बहुत ध्यानबोन करता है, अतः उसका विश्वसनीय नौकर उसकी चोरी करके भाग जाता है, और उसके पड़ोसी उसके सयाने पर व्यग्य करते हैं ।

तौलिए —

इस प्रहसन में फेदान पर व्यग्य किया गया है, पादचात्य एव प्राचीन संस्कृतिया का संघर्ष है ।

मस्कैबाजो का स्वर्ग —

इसमें फिल्मी दुनिया की एक भलक दिखलाई गई है । इसमें फिल्मी-जीवन पर एक तीखा व्यग्य है । यह प्रहसन भी बम्बईया हिन्दी में लिखा गया है ।

उदाहरणार्थ —

सापले—आर्ट फाटं को कौन पूछता है यहाँ चलता है मस्का, पालिस ओर चलता है रिस्ता-नासा । नया चास आयेगा तो अरने साथ नया टीम लायेगा । हमारा डिजाइन ले जाकर अपनी बीबी को दिखायेगा और पूछेगा, बोलो कैसा बनेला

है ? उनको पसन्द आया तो पास, नहीं तो उठा सापले अपना बोरिया बिस्तर^१ ।'

नाट्यकला एवं हास्य विधान की दृष्टि से प्रत्येक में नई सुझ है । नाटकों के पान सजीव है । परिस्थिति प्रधान तथा चरित्र प्रधान दोनों प्रकार के प्रहसनों में सफल प्रयास किया गया है । मयार्थ एवं स्वाभाविक चित्रण हुआ है । प्रहसन सूक्ष्म संयत एवं मार्मिक हैं, जगदीश माथुर इस पुस्तक की भूमिका में लिखते हैं—'उनके पान कार्टून नहीं, उनके मजाक स्पूल नहीं, उनकी परिस्थितियाँ सरकार की कलावाजियाँ नहीं हैं, उनकी पैनी दृष्टि ने दैनिक जीवन में ही अहसास की सामग्री खोज निकाली है । दूसरे शब्दों में 'अश्क' जी की विनोद भावना वार्तालाप के विद्रूप या पात्रों के भीड़े व्यवहार के रूप में प्रकट नहीं होती, बल्कि चरित्र और कार्य सन्पादन की पृष्ठभूमि के रूप में^२ ।'

वास्तव में इनके प्रहसन पारश्चात्य ढंग से लिखे गए हैं और उनकी कला बहुत विकसित हुई है । अतः प्रत्येक प्रहसन के आरम्भ में वातावरण का सुन्दर चित्रण हुआ है ।

ज्योतिप्रसाद मिश्र 'निर्मल'—

हजामत :—हजामत प्रहसन के अन्तर्गत आठ प्रहसनो का संग्रह है । १—हजा-मत, २—समालोचना का मज ३—व्याख्यान बाधस्पति ४—पर बाहर ५—राबर्ट नेपेलियल ओभा ६—पति-पत्नी ७—विवाह की उम्मेदवारी ८—आनरेरी मजिस्ट्रेट—आदि ।

हजामत प्रहसन में मुन्दी हुरमत राम का स्पष्टतया वर्णन किया गया है । हुरमत राम जी की सदा ही सनक सदा रहती है । व्यंग्य का भी सुन्दर प्रयोग हुआ है । उदा-हरण के लिए निम्नलिखित पक्तियाँ देखिए—

बमक—(नाराज होकर) तो क्या मैं चोर हूँ जानती नहीं मैं कौन हूँ ? मैं तेरी आलो-चना कर दूंगा समझा ?

उजियारी—आलू, चना तो मेरे पास है सरकार, आपके कहने की जरूरत नहीं है । हाँ छः पैसे की तरकारी आपने ली है ।

बमक—(बिगड़ कर) अरे आलोचना ! आलोचना !! आलोचना !! कुछ पढ़ा लिखा भी है या नहीं है ? चार पैसे की मेने तरकारी ली, कहती है छः पैसे । अगर छः पैसे की लेती थी तो चार पैसे घर से लेकर चलता हो क्यों ? क्या मैं बेवकूफ हूँ ?^३

१—यहाँ उठाओ, पढ़ाँ गिराओ—'अस्तेवानों का स्वर्ग'—उपेन्द्रनाथ 'अश्क' पृ० २०९

२— वही वही पृ० ८

३—हजामत, पृ० ४१

समालोचना का मर्ज—

इसमें बमक विहारी को ही आलम्बन बनाया है। इसका स्वाभाव सनकीपन का है जो अपनी सनक में ही मस्त रहता है तथा अपनी सनक द्वारा ही हास्योत्पादन करता है।

व्याख्यान वाचस्पति—

इसमें विद्यार्थियों द्वारा व्याख्यानदाता की खिल्ली उड़ाई गई है, हास्योत्पादन का प्रयोग सुन्दर ढंग से हुआ है।

घर बाहर—

घर बाहर प्रहसन में समाज सुधारक पति एवं अशिक्षित पत्नी के कलह पर व्यंग्य किया गया है।

राबर्ट नैथेलियल—

इसमें एक भूख पोंगा विद्यार्थी का वर्णन किया है, जिसकी बुद्धि बिल्कुल काम ही नहीं करती है, उसकी हँसी उड़ायी गयी है।

पति-पत्नी—

पति-पत्नी में मियां-बीबी के आपसी झगड़ों का स्पष्ट वर्णन किया गया है। दोनों एक दूसरे पर व्यंग्य की बाँछार करते हैं।

विवाह की उम्मेदबारी—

इसमें लड़के की बातों की चालबाजियों पर तथा सीदेबाजी पर व्यंग्य किया गया है।

आनरेरी मजिस्ट्रेट—

आनरेरी मजिस्ट्रेट बनने वालों की खिल्ली उड़ाई गई है।

हास्य विधान एवं नाट्यकला के दृष्टिकोण से इनके प्रहसनों में हमें प्रहसन-युक्त कोई गुण तथा लक्षण प्रदर्शित नहीं होते हैं। इनके प्रहसनों में माटकीयता का अधिक तथा अतिरजित वर्णन हुआ है। जी० पी० धीवास्तव की भाँति निर्मल जी का हास्य भी फूहड़ तथा धोल धप्पे का हास्य है। सरकस की भाँति चलाबाजियाँ उनके प्रहसनों में दिखाई देती हैं। चरित्र-चित्रण का तो कहीं नाम ही नहीं है। लम्बे-लम्बे प्रस्तावों का

प्रयोग किया है। वार्तालाप भी उचित ढंग से नहीं हुआ है। नाट्य कला एवं हास्य विधान की दृष्टि से इनके प्रहसन निष्कृष्ट कोटि के अन्तर्गत आते हैं।

रामसरन शर्मा—

सफर की साधिन—यह नौ प्रहसनों का संग्रह है। १—सफर की साधिन २—बन्द दरवाजा ३—बेचारी चुड़ैल ४—बकालत ५—गनकारिता ६—बीमारी ७—मिल की सीटी ८—भूतो की दुनिया ९—आवारा आदि। इन सब प्रहसनों की कथावस्तु साधारण-सी है अर्थात् नही के बराबर है। बकालत प्रहसन कुछ उचित है, किन्तु कला की दृष्टि से वह भी नाटक सुन्दर नहीं है।

डा० रामकुमार वर्मा—

वर्मा जी ने प्रायः सामाजिक तथा ऐतिहासिक कथावस्तु के आधार पर ही एकांकी नाटकों की रचना की है। 'रिमझिम' सोलह एकांकियों का संग्रह, जो कि अभी हाल में ही प्रकाशित हुआ है, हास्य रस प्रधान एकांकी है। इनका एक प्रहसन और भी प्रकाशित हुआ है जिसका नाम 'घर का भूतान' है। 'रिमझिम' एकांकी संग्रह में से 'पृथ्वी का स्वर्ग' नामक एकांकी का एक उदाहरण देखिए—

[बोभावाला, ऊँह करते हुए गहरी साँस लेकर सन्दूक उतारता है]

बोभावाला—हाय राम ! मूढ़ो दूट गया रहा।

दुलीचन्द—दबा के पैसे भी ले ले मुझसे। समझान ?

अचल—बहुत भारी है क्या ?

बोभावाला—जाने एहिमा ईंट पत्थर भरा बा।

दुलीचन्द—अबे चार तमाचे मारूंगा खीच के। सिर फिर जायगा। मैं इसमें ईंट पत्थर मारूंगा? गधे कही के। पुराने कपड़े हैं। कीड़ों से बचाने के लिए इसी सन्दूक में डाल दिये। तू कपड़ों को ईंट पत्थर कहता है ?

बोभावाला—सोना-चाँदी होय, हजूर ! यहि मैं हमका का एहिसे क्या-? हमका त हमारा मजदूरी चाही।

दुलीचन्द—तो मजदूरी माँग, सोना-चाँदी या पत्थर की बात क्या करता है ? पत्थर होगा तेरे दिमाग में ?

अचल—चाचाजी, इसे मजदूरी दे दीजिए।

दुलीचन्द—तुम कहते हो अचल। तो मैं दे देता हूँ। समझान ? नहीं तो उसकी जबान पर दराजी पर एक पैसा न देता। ले यह चवथी।

बोभावाला—[चवथी लेकर आँखें फाड़कर] चवथी ! ईका है हजूर, पहिले तो कहिन

के उठाय लै चलो । तुम्हारा मेहनत समझ लेंगे । अब हज़ूर चवन्नी दिखावत है । घड़ ले आपन पास ई चवन्नी ।

दुर्लचन्द—जरा तमीज से बात कर, समझा न ? इस कदर मार मारूंगा समझा न ।

बोझा वाला—काहे मार मारेंगे ? कौनो जुरम किहिन हैं का ? अबे-तबे किहे जात है ।

हम तो भला मनई समझ के हज़ूर-हज़ूर कहत है, मुदा इ ..

केशव—ए, वहस मत करो । ये बहुत बड़े आदमी हैं, आनता नहीं । सेठ दुर्लचन्द का नाम नहीं सुना क्या ? तेरे ऐसे हजार नौकर है इनके पास ।^१

हास्य विधान तथा नाट्यकला की दृष्टि से इनके प्रहसन सर्वोत्कृष्ट है । विशुद्ध हास्य का प्रयोग जैसा उनके नाटका में मिलता है वैसा अन्य नाटककारों की रचना में प्रदर्शित नहीं होता है । वस्तु विन्यास भी सुन्दर है । कथोपकथन में भी रोचकता है । स्मित हास्य का प्रयोग अत्यन्त ही कठिन है जिसे कि वर्मा जी ने अपने नाटकों में पूर्ण किया है । कठोरता तो कही नहीं दिखलाई पड़ती ।

देवराज दिनेश—

दिनेश जी ने कई सुन्दर प्रहसनों की रचना की है ।

चटुए—यह चरित्र प्रधान प्रहसन है । इसका प्रमुख पात्र नरेश है जा कि अपने मित्रों के साथ होटल पर जाता है । सब मिलकर खाना खाते हैं जब खा चुकते हैं तो नरेश अपनी जेब में हाथ डालता है तो देखता है कि बटुआ खा जाता है । तब सब मित्र मिल कर उसका बदला लेते हैं उसी का डाँट डपट कर बिल चुकाते हैं । यही प्रमुख घटना इस प्रहसन की है । उदाहरणार्थ—

नरेश—क्या कहते हैं सवेरा की जितनी प्रशंसा की जाए कम है । सभी कलाकार ने अपने कार्य की खूब निभाया है और आपके अभिनय का तो कहना ही क्या है ?

दीपक—(चाँकना है) जी मेरा अभिनय ! मैं तो उसमें अभिनय नहीं कर रहा था । मेरा तो वह लिखा हुआ है । हाँ, वैसे निर्देशक उसका मैं ही था ।

नरेश—(वात बदलता है) कमाल है मुझे एक साहस पर आपका ही भ्रम था ।

दीपक—क्या बात कर रहे हैं आप ? उसमें तो कोई पुरुष पात्र था ही नहीं । बस केवल तीन लड़कियों ने ही अभिनय किया है^२ ।

१—'रिमिमिम'—डा० रामकुमार वर्मा—पृ० ३१-३३

२—साप्ताहिक हिन्दुस्तान—पृ० ८, २० जून, १९५३

पास-पड़ोस :—

पास पड़ोस इनका दूसरा प्रहसन है। इस प्रहसन के अन्तर्गत अधिसिक्त नारियो का लड़ाई-झगडा और पड़ोसियो की परेशानियो का हास्यमय वर्णन किया है। जैसे एक उदाहरण प्रस्तुत है—

पहलीऔरत —आँखें फूटें तेरी, तेरे घरवालों की सतखसमी। जब देखो सब मोंकती रहती है, देखती कैसे है आँखें फाड कर, जैसे छा ही जाएगी।

दूसरी औरत—भुलस दूंगी तेरा मुँह, जो ज्यादा बातें की तो। आ लेने दे तनिक घाम को मेरे बालूराम को।

पहली—भरा तेरा बालूराम। मार मार जूते से सिर न गंजा कर दूँ तो कहना। उसको भी औरतो की लड़ाई में बोलने का बहुत शौक है, जनाना कहीं का^१।

नाट्य कला एव हास्य विधान की दृष्टि से इनके प्रहसनो में प्रत्येक वस्तु का वर्णन सुन्दर ढंग से हुआ है। कयोपकयन भी स्वाभाविक है। हास्योत्पादन भी पात्रो द्वारा अच्छा हुआ है। प्रहसनो में चरित्र-चित्रण भी सुन्दरता से हुआ है। नाट्य की कपावस्तु का विकास भी उचित रूप से हुआ है।

उपसंहार :—

भारतेन्दु युग से ही प्रहसनो का आरम्भ हुआ। इनके समय मे ही अनेक प्रहसनो की रचना हुई। किन्तु कलात्मक विकास तथा नाटकीय तत्वो का अभाव रहा। द्विवेदी युग में तो और भी गम्भीरता छाई रही। इस युग मे मौलिक तथा अनूदित नाटको की ही रचना हुई, परन्तु अल्पमात्रा मे प्रहसनो की रचना अवश्य हुई, फिर भी उसमे कला सौन्दर्य का विकास उचित रूप से न हो सका। द्विवेदी युग के पश्चात् अर्थात् आधुनिक काल में आकर मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोण से चरित्र-चित्रण तथा बोद्धिक हास्य का विकास हुआ एव भाषा मे परिष्कार भी इस युग में हुआ। यह काल कलात्मक तथा नाटकीय तत्वो के लिये विशेष रूप से प्रसिद्ध है।

□

षष्ठ अध्याय :

हिन्दी नाट्य-साहित्य में सुधार की आवश्यकता

(१) राजनीतिक हास और राष्ट्रीय प्रेम की ओर संकेत
तथा

हास्य के माध्यम द्वारा सुधार

(२) हास्य के माध्यम द्वारा सामाजिक सुधार

(३) हास्य के माध्यम द्वारा धार्मिक सुधार

(४) चारित्रिक दुर्बलताओं के प्रदर्शन तथा उनमें हास्य के माध्यम द्वारा
सुधार

राजनीतिक ह्रास और राष्ट्रीय प्रेम की ओर संकेत तथा हास्य के माध्यम द्वारा सुधार

भारतेन्दु काल के पूर्व से ही सांस्कृतिक जागरण की लहर देश में उत्पन्न हुई। अंग्रेजों की घृतांतपूर्ण नीति से मुस्लिम, हिन्दू सभ्यता की पृथक धाराओं में इस लहर का विकास हुआ। सामाजिक, राजनीतिक, धार्मिक सुधारवादियों ने राष्ट्रीयता की भावना का बीजारोपण कर दिया था। राजनीतिक पतन, देशव्यापी उत्थान एवं जागृति का संदेश देने वालों में बाल गंगाधर तिलक, गोपाल कृष्ण गोखले, महादेव गोविन्द रानाडे, जी० बी० जोशी, सुरेन्द्रनाथ बनर्जी आदि प्रमुख नेता थे। शैक्षिक, धार्मिक सामाजिक सुधार के पश्चात् भारतीय नेता राजनीतिक क्षेत्र में पदार्पण कर रहे थे और दूसरी ओर देश में राष्ट्रीयता के भाव जागृत हो रहे थे। यद्यपि देश में कोई सामूहिक संगठन नहीं बन पाया था, फिर भी देशवासी उक्त भावना को एक सूत्र में बांधने के लिए प्रयत्न कर रहे थे। सर्वप्रथम इण्डियन एसोसिएशन की सरक्षता में राष्ट्रीय सम्मेलन हुआ, जिसका प्रमुख ध्येय देश में बढ़ते हुए राजनीतिक पतन का निराकरण था। सुरेन्द्रनाथ बनर्जी के देशाटन से यह स्पष्ट रूप से ज्ञात हुआ कि सम्पूर्ण देश में राष्ट्रीयता की एक नवीन लहर तथा शक्ति विद्यमान है। द्वितीय राष्ट्रीय सम्मेलन के पूर्व ही दिसम्बर सन् १८८५ ई० में अखिल भारतीय कांग्रेस की स्थापना हुई, जिसका श्रेय देश की अनेक राजनीतिक संस्थाओं को था।

सामाजिक उत्थान और राजनीतिक चेतना में नेता सुधार कर ही रहे थे कि अपने युगान्तरकारी व्यक्तित्व में साहित्य सृजना रूपी साधना लिए हुए युग प्रवर्तक भारतेन्दु जी का आविर्भाव हुआ। भारतेन्दु जी ने अपने आस-पास सामाजिक एवं राजनीतिक वातावरण का सुली आँखों से देखा और उसमें सुधार किया। राष्ट्रीय चेतना में सहयोग देने वाले साहित्य की अत्यन्त आवश्यकता थी, इसकी ओर भी इन्होंने विशेष रूप से ध्यान दिया और अपने जीवन को राष्ट्रीयता के साथ आत्मसान किया। भारतेन्दु जी का समय राष्ट्रीय जागरण का समय था। विशेष रूप से भारतीय लेखक का ध्यान

अपने देश की सस्कृति के प्रति गौरव की भावना प्रेरित करने की ओर आकर्षित हुआ। सर्वप्रथम भारतेन्दु जी ने अपनी रचनाओं द्वारा नाट्य साहित्य में राष्ट्रीयता की अभिव्यक्ति का सूत्रपात किया।

भारतेन्दु जी ने 'भारत दुर्दशा' नाटक में देश की राजनीतिक स्थिति का दैन्य चित्रण किया है। इनकी इस कृति में देश प्रेम खूब छलका है। राष्ट्र प्रेमी कलाकारों ने अपनी कृति द्वारा सम्पूर्ण देश में राष्ट्रीयता की अलख जगाई है। इसके अतिरिक्त 'भारत जननी' और 'नील देवी' नाटक में भी देश प्रेम की ओर संकेत किया है। 'नील देवी' में देश की स्वसन्नता के लिए प्राणा पे खेल जाने वाली नारी का सुन्दर चित्रण है। भारत की एकता का ओजपूर्ण वर्णन अधिकतर इनके नाटकों में प्राप्त होता है और इन्होंने अतीत गौरव की धारार्थपूर्ण भाँकी का चित्र अपने नाटकों में प्रस्तुत किया है। राजनीति में सक्रिय होने की दृष्टि से ही भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने सस्कृत के अन्य महान नाटकों को छोड़कर मुद्राराक्षस का ही अनुवाद किया। 'मुद्राराक्षस' में राजनीति दाव पेंच के साथ ही स्वामी-भक्ति और देश-भक्ति का आदर्श भी विद्यमान है। 'भारत जननी' एवं 'भारत दुर्दशा' नाटक देशप्रेम की भावना से ओत प्रोत है। 'भारत जननी' के सूत्रधार के शब्द देखिए 'भारत भूमि और भारत सतान की दुर्दशा दिखाना ही इस भारत जननी की इति कर्तव्यता है और आज जो यह आर्यवंश का समाज यह खेल खेलने को प्रस्तुत है उसमें से एक मनुष्य भी यदि इस भारत भूमि को मुघारने में एक दिन भी गलत करे, तो हमारा परिश्रम सफल है।'¹

उपर्युक्त पंक्तियों से यह ज्ञात होता है कि देश के लिए इनके हृदय में सदैव मूल प्रेरणा रही है। इसी राष्ट्रीय जागरण की प्रेरणा से प्रेरित होकर इनके समकालीन नाटककारों ने अपनी कृतियों द्वारा हिन्दी साहित्य में राष्ट्रीय नाट्य साहित्य को पोषित किया है जैसे चरन कुमार मुखर्जी का 'भारतोद्धार', श्री खड्गबहादुर मल्ल का 'भारत भारत', [१० काल १८८५ ई०] पंडित बद्रीनारायण 'प्रेमघन' कृत भारत सौभाग्य [१८८८ ई०] अम्बिका दत्त व्यास कृत 'भारत सौभाग्य' [१० का १८८७ ई०] श्री जगत-नारायण कृत 'भारत दुर्दिन' [१८९५ ई०] श्री गोपाल राम गहमरी का 'देश दशा' [१० का०—१८९२ ई०] देवकीनन्दन त्रिपाठी का 'भारत हरण' [१८९९ ई०] [१० का० १९०२] आदि नाटक राष्ट्रीय भावना से ओत-प्रोत है। मिश्र जी का 'प्रताप प्रतिज्ञा' नाटक बड़ा ही सजीव राष्ट्रीय नाटक है। इसमें देश प्रेम की भावना मन को स्पर्श ही नहीं करती, बरन् इसमें एक आलोचन भी उत्सन्न करती है।

भारतेन्दु युग में नाटकों के अनुवाद भी किए गए। अनुवाद प्रस्तुत करने में

नाटककारों का राष्ट्रीय दृष्टिकोण रहा है। देश प्रेम एवं राष्ट्रीय जागरण की उन्नतिशील दृष्टि को देखकर प्रसाद जी ने कई एक नाटक लिखे। प्रसाद-काल तक देश का राष्ट्रीय आन्दोलन स्पष्ट एवं निश्चित रूप ग्रहण कर चुका था तथा राष्ट्रीय जागरण की राज-नैतिक समस्याओं का रूप भी स्पष्ट हो गया था। प्रसाद के नाटकों में राष्ट्रीय प्रेम की ओर सवेत और देश के प्रति बलिदान की भावना स्पष्ट रूप से झलकती है। लेखक ने चन्द्रगुप्त, सिंहरण, चाणक्य तथा अलका के नेतृत्व में सम्भूते देश की एकता का जो सजीव चित्र उपस्थित किया है वह गान्धी जी के देशव्यापी राष्ट्रीय जागरण की तस्वीर हमारे समक्ष उपस्थित कर देता है।

प्रसाद जी का 'चन्द्रगुप्त' नाटक प्रथम राष्ट्रीय नाटक है। इस नाटक में नारी को प्रेरक शक्ति के रूप में चित्रित किया गया है। जीवन सग्राम में सफलता प्राप्त करने के लिए नारी के प्रेम और बलिदान दोनों की आवश्यकता है।

चाणक्य जैसा कठोर और कूटनीति का आचार्य भी स्वासिनी के प्रेम की निधि अपने अन्तरतम प्रदेश में छिपाये है। चन्द्रगुप्त एक ओर कार्नेलिया और दूसरी ओर कल्याणी तथा भालविका से घिरा है उधर अलका है जो 'हिमाद्रि तुंग शृंग से प्रबुद्ध शुद्ध भारता' की ध्वनि गुंजाती, हताश देश को जीवित ज्वालामुखी बना देती है। वह अपने पिता को देशद्रोही से देशभक्त बना देती है।^१ यह नाटक आरम्भ से लेकर अन्त तक वीरत्व की भूमि से ढिगा नहीं है। इसमें देश भक्ति की भावना की ओर भी सवेत किया है। 'स्कन्दगुप्त' में हूणों के विरुद्ध राष्ट्रीय एकता का चित्रण अंग्रेजों के विरुद्ध राष्ट्रीय एकता की सटीक व्यञ्जना प्राप्त कर लेता है।^२ इस नाटक में देवसेना, पर्णदत्त बन्धुवर्मा, स्कन्दगुप्त ने देश की स्वतन्त्रता के लिए कष्ट सहन, त्याग, देश सेवा, बलिदान आदि के आदर्श उपस्थित किए हैं।

राष्ट्रीयता के अभ्युत्थान में निस्वार्थ त्याग का आदर्श निहित है। स्कन्दगुप्त कहता है 'मेरा स्वत्व न हो मुझे अधिकार की आवश्यकता नहीं यह नीति और सदाचारों का आश्रय वृक्ष गुप्त साम्राज्य हरा भरा रहे और कोई भी इसका उपयुक्त रक्षक हो।'^३ प्रसाद जी ने अपने नाटकों में राष्ट्रीय प्रेम की ओर सवेत करने के साथ ही साथ मानव प्रेम, त्याग, क्षमा देश, सेवा-सौम्य, करुणा, विश्व प्रेम आदि की ओर भी सवेत किया है। इस प्रवृत्ति के पात्र उनके नाटकों में यत्र-तत्र मिलते हैं। जैसे अलका, ध्रुवस्वामिनी, चाणक्य, स्कन्दगुप्त दाण्डायन, गौतम आदि। प्रसाद ने भारतीय सस्कृति को महत्त्व

१-हिन्दी नाटक के सिद्धान्त और नाटककार—प्रो० रामचरण महेन्द्र—पृ० १८६

२-हिन्दी नाटक सिद्धान्त और सभित्ता—रामगोपाल चौहान—पृ० १३६.

३-स्कन्दगुप्त—प्रसाद पृ० ५४.

देकर युगों की संकटकालीन परिस्थितियों देश जीवन में नवीन भावना का संचार कर समस्त देश के स्तर को ऊँचा उठाया ।

हरिकृष्ण प्रेमी ने 'स्वप्नभंग' नाटक की भूमिका में राष्ट्रीय दृष्टिकोण को स्पष्ट करते हुए लिखा है, 'मेने अपने नाटको द्वारा राष्ट्रीय एकता का भाव पैदा करने का यत्न किया है । मेरे इन लघु यत्नों को राष्ट्रीय यज्ञ में ब्या स्थान मिलेगा यह मैं नहीं जानता । यह नाटक भी इस राष्ट्र यज्ञ में ढाली गई आहुति है' ।^१ वस्तुतः प्रेमी जी के सभी नाटकों में यही राष्ट्रीय चेतना कार्य कर रही है । विशेष रूप से इन्होंने अपने नाटकों में उस कयावस्तु को चुना है जो कि हिन्दू मुस्लिम एकता तथा अन्य राष्ट्रीय समस्याओं में प्रेरिका बन सके । शिवा साधना, रक्षा बन्धन, स्वप्न भंग, रापय आदि में यही राष्ट्रीय चेतना दृष्टिगत होती है ।

व्यक्ति की महत्ता से बढ़कर देश की अत्यन्त महत्ता है । देश के लिए यदि अनेक व्यक्तियों को बलिदान करना पड़े तो हँसते हँसते अपने प्राणों को न्योछावर कर देना चाहिए । इस राष्ट्रीय प्रेम के पीछे न जाने कितने महान व्यक्तियों ने तथा महात्माओं ने और महिलाओं ने अपने जीवन को बलिदान कर दिया है । यही मूल भावना हमें प्रेमी जी के नाटकों में यत्र तत्र देखने को मिलती है । रक्षा बन्धन की श्यामा चारणी कहती है 'तुम सब कहती हो देश सबोंपरि है, सर्वश्रेष्ठ है, हमारे दुखों की सरिताएँ उसके कण्ठ और संकट के महासमुद्र में डूब जानी चाहिए' । रक्षाबन्धन नामक नाटक में जवाहर बाई, कर्मवती, अर्जुन सिंह, बाग सिंह आदि पात्र देश के प्रति बलिदान होने की प्रेरणा देते हैं । हुमायूँ मुस्लिम एवं हिन्दू के बीच एकता के भाव को प्रकट करता है । यही कारण है हुमायूँ दोनों की भेत्री का प्रतीक है । माया तथा श्यामाचारणी गाँव में जाकर एकता की लहर का विकास करती हुई सम्पूर्ण देश में राष्ट्रीय प्रेम की अलख जगाने की प्रेरणा देती है ।

प्रेमी जी के अधिकांश नाटकों के पात्र सन् १९२०, १९२१ और १९३० के राष्ट्रीय आन्दोलन की भाँति गाँव-गाँव में जाकर राष्ट्रीय जागरण और स्वतन्त्रता के लिए धूम मचाते हैं । रक्षा बन्धन की नायिका श्यामाचारणी की भाँति उद्धार नाटक की दुर्गा और सुधीरा भी मेवाड़ के गाँव-गाँव में पहुँच कर राष्ट्रीय जागरण का मंत्र फूँकती है । प्रेमी जी के सभी पात्र मातृभूमि के लिए अपने जीवन को बलिदान करने की प्रेरणा से ओत-प्रोत हैं । उद्धार नाटक में राजपूत काल में राजपूत अपने राज्य की संकीर्ण परिस्थितियों में जकड़े हुए थे और झूठे वंशाभिमानों—जैसी संकुचित भावनाओं से ग्रस्त थे,

१—स्वप्न भंग—हरिकृष्ण प्रेमी—पृष्ठ ३ ।

२—रक्षा बन्धन—हरिकृष्ण प्रेमी, पृष्ठ १५-१६ ।

साधारण-सी बातों में वे अपना बल खो बैठते थे। 'उद्धार' ही एक ऐसा व्यक्ति था जो इन सब समुचित भावनाओं से पृथक रह कर एकता की भावना प्रदान करता है। 'उद्धार' में नायक हमीर इस बात की चेतना का प्रतीक होकर कहता है, 'आपको अशाभिमान के अतिरेक ने पथ-भ्रष्ट कर दिया था किन्तु हमें जानना चाहिए, देश-जाति, वंश और सभी सांसारिक वस्तुओं से ऊँचा है। इसकी मान रक्षा के लिए हम सर्वस्व का बलिदान करना चाहिए'¹। प्रेमी जी ने उस काल की परिस्थितियाँ एवं घटनाओं को लेकर हिन्दू मुस्लिम में प्रेम, एकता, धार्मिक सहिष्णुता, सद्भावना, उच्चविचार और देश को अपना समझने की भावना तथा साम्प्रदायिक मेल-जोल के जो उच्च आदर्श नाटका में प्रस्तुत किये हैं वे सब राष्ट्रीय चेतना के प्रतीक हैं। यही प्रमुख चेतना उनके सभी नाटकों का प्राण है। इनके नाटकों में एक ओर देशद्रोही भारतीयों के और दूसरी ओर विद्वत्-जनक पात्र और भारत-भक्त विदेशियों के भी चित्र हैं। इसलिये प्रसाद की कानैलिया के समान उनके राष्ट्र-मन्दिर एकाकी की नायिका मिस होम्स अग्रेज होते हुए भी यही कहती है कि 'मैं हिन्दुस्तानी नहीं तो क्या अंग्रेजों की बेटी हूँ, लेकिन मेरा जन्म हिन्दुस्तान में हुआ है। यह मेरी जन्मभूमि है²।' इसी प्रकार प्रेमी जी ने हिन्दू मुस्लिम समस्या का भी सुन्दर चित्रण किया है। इनके नाटक हमारे राष्ट्रीय आन्दोलनों से उद्भूत भावनाओं के चित्र तो हैं ही, साथ ही वे उस आदर्शवादो परम्परा के भी प्रतिनिधि हैं जो भारत की सज्जनता आत्मविस्तार और 'वसुधैव कुटुम्बक' की अनुगामिनी है³।

गाविन्द वल्लभ पंत ने भी अपने नाटका में राष्ट्र-प्रेम की ओर संकेत किया है, इन्होंने नाटका की कथा-वस्तु सामाजिक एवं राष्ट्रीय आन्दोलन से सम्बन्धित जीवन से ग्रहण की है। इनके नाटकों में राष्ट्रीय संघर्षों का विभिन्न धाराएँ प्रवाहित हुई हैं। उदय शंकर भट्ट के सभी नाटकों में एकाकी या अनेकाकी हों, उनमें किसी न किसी रूप में राष्ट्रीय भावना की प्रेरणा दृष्टिगत होती है। प्रातिकारी नाटक में भट्ट जी ने देश के प्रातिकारी आन्दोलन की सजीव भाँकी प्रस्तुत की है। इस नाटक में इन्होंने देश-भक्ति, त्याग, अनुशासन और देश के प्रति प्राणों का बलिदान करने के आदर्श उपस्थित किये हैं। भट्ट जी ने विश्वामित्र, विक्रमादित्य दाहुर, मुक्ति पथ और शक विजय, अम्बा सागर विजय, मत्स्यगन्धा, राधा आदि नाटकों की रचना की है। लेखक ने वर्तमान जीवन की समस्याओं का अपने नाटकों में सुन्दर चित्रण किया है और राष्ट्र के उद्धार के लिए अपने नाटकों में उच्च आदर्शों का उल्लेख किया है तथा राष्ट्रीय जीवन में आने वाली

१—उद्धार—हरिकृष्ण प्रेमी—भक्र ३—दृश्य ७—पृष्ठ १३५,

२—हिन्दी नाटक के सिद्धान्त और नाटककार—प्रो० रामचरण महेन्द्र पृ० २३६

३—हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास—मोमनाथ गुप्त पृ० ६५.

श्रुतिधों में सुधार कर उच्च आदर्शों एवं लक्ष्यों की ओर प्रेरित किया है।

लक्ष्मी नारायण मिश्र ने भी अपने नाटकों में राष्ट्रीयता को स्थान दिया है। राष्ट्रीय सस्कृति को स्पष्ट रूप से समझने तथा शाश्वत रूप देने वालों में उनका विद्यष्ट स्थान है। यही कारण है इनके नाटकों में हमें उग्र राष्ट्रीयता मिलती है। प्राचीन राष्ट्रीय गौरव की भावना उनके नाटकों में विद्यमान है। 'वितस्ता की लहरों' में उपराष्ट्रीयता स्पष्ट रूप में परिलक्षित होती है। 'वितस्ता की लहरों' का वही कथानक है जो प्रसाद जी के चन्द्रगुप्त नाटक का है। इस नाटक में राजनीतिक पतनों को हटा कर राष्ट्रीय प्रेम एवं देश भक्ति की ओर प्रेरित किया है। मेठ गोविन्ददास कृत 'शशिगुप्त' नाटक में देश प्रेम की भावना सर्वोत्कृष्ट है। इनके राष्ट्रीय नाटकों के सभी पात्र वर्तमान जीवन की घटनाओं से सम्बन्धित हैं।

पं० रामनरेश त्रिपाठी ने 'जयन्त' नामक राष्ट्रीय नाटक की रचना की और इसमें देश के प्रति बलिदान होने की भावना को व्यक्त किया। प्रेमचन्द जी ने संप्राम, कबूला, प्रेम की वेदि, आदि नाटकों में राष्ट्रीय भावना को प्रस्तुत किया है। इस प्रकार उपर्युक्त विवरण से यह ज्ञात होता है कि नाटककारों ने हिन्दी नाट्य साहित्य के अनेक राष्ट्रीय नाटकों की रचना की। उन नाटकों में राजनीतिक पतन में सुधार कर देश प्रेम की भावना को महसूस दिया और सम्पूर्ण देश में राष्ट्रीयता की भावना को जाग्रत किया और ऐक्य की भावना का विशेष महत्व दिया। नाटकों में राष्ट्रीय भावना के साथ राष्ट्रीय गीतों का भी प्रयोग किया। श्री प्रेमनारायण टंडन कृत 'कर्म पथ' नाटक आचार्य बृहस्पति के पुत्र 'कच' के चरित्र गौरव को स्पष्ट करता है जो कि स्वदेश के लिए मर-मिटने में अपना परम सौभाग्य समझता है। 'कच' के चरित्र में पूर्ण राष्ट्रीयता झलकती है। उदाहरणार्थ :—

कच :—मार दूंगा लात समस्त संसार के सभी प्रलोकनों पर जननी स्वर्णभूमि के लिए अर्पण कर दूंगा प्राण भी सहर्ष ही। इन सम्पूर्ण नाटकों के अतिरिक्त एकांकियों में भी राष्ट्रीयता का दृष्टिकोण विशेष रूप से परिलक्षित हुआ है। एकांकी के जनक आचार्य रामकुमार वर्मा के 'मर्यादा की वेदी' 'मैं एक सामान्य स्त्री [भैरवी] ने सिकन्दर की शक्ति को चुनौती देते हुए भारत की स्वतन्त्रता के लिए अपने प्राणों का बलिदान कर दिया है, उसी प्रकार 'तैमूर को हार' नाटक एकांकी में दोपलपुर के एक छोटे से बालक बालकरन ने तैमूर को अपने गाँव से वापस जाने के लिए बाध्य कर दिया है। छोटी से छोटी घटनाओं में हिंसा, क्रूरता और पाशविकता से विद्रोह करते हुए देश की मुक्ति के लिए अनेक पात्रों ने आदर्श चरित्र का परिचय दिया है। अनेकांकी और एकांकी नाटक-

कारों ने नाटकों की रचना कर राष्ट्रीय प्रेम तथा देश के प्रति वलिदान होने की भावना की ओर संकेत किया है। यह सत्य है कि उपर्युक्त सभी नाटकों और एकांकियों में देश के लिए आत्मोत्सर्ग और त्याग की भावना वर्तमान है तथा अनेक प्रसंग ऐसे भी हैं जिनमें हास्य का समावेश करते हुए कथानक की पुष्प सवेदना में सजीवता लाने का प्रयत्न किया गया है। उदाहरण के लिए प्रसाद के नाटक जो सभी प्रकार से राष्ट्रीय हैं, अनेक प्रसंगों पर हास्य की मनोरम कृतियों से आलोकित किए गए हैं। स्कन्दगुप्त में घातुमेन अपने सहयोगियों से परिहास करने से नहीं चूकता। इसी प्रकार अजातशत्रु में हास्य की सूक्तियों की छटा मिलेगी एकांकी नाटक 'भाम्य नक्षत्र' में पृथ्वीराज के मामलों का संवाद हास्य की सूक्तियों से परिपूर्ण है। उसी प्रकार वासवदत्ता नाटक में वादवदत्ता के समस्त संवाद हास्य और कौतुक की सूक्तियों से भरे हुए हैं।

अतः यह देखा जा सकता है कि भले ही विविध नाटककारों ने राष्ट्रीयता की भावना से प्रेरित होकर देश भक्ति सम्बन्धी नाटक लिखे हैं तथापि उस देश भक्ति के जोड़ में विनोद और हास्य के तत्व स्पष्ट रूप से वर्तमान हैं।

हास्य के माध्यम द्वारा सामाजिक सुधार :—

देश में अंग्रेजी राज्य की स्थापना हो जाने पर चारों ओर भ्रष्टाचार उत्पन्न हो गये थे और समाज में अनेक बुराईयाँ फैली हुई थी। इन सब परिस्थितियों के उत्पन्न हो जाने से देश की दशा अत्यन्त दयनीय थी। पाश्चात्य सभ्यता के कारण देश में वर्ण-शंकर उत्पन्न हो गए थे, उससे देश की जनता के जीवन को ग्रस्त होने से मुक्त होने के लिए तथा प्राचीन रूढ़ियों से छुटकारा पाने के लिए और देश को विकास का नवीन मार्ग प्रदर्शित करने के लिए जनश्रम चेतना से प्रेरित होकर भारतेन्दु जी ने हिन्दी की वर्तमान नवीन धारा का सृजन किया। भारतेन्दु जी ने ही तीव्र आलोचक दृष्टि से जीवन और समाज को देखा और समाज-सुधार करने का प्रयत्न किया।

भारतेन्दु जी ने अशिक्षा निवारण, बाल-विवाहों की भ्रष्टियाँ, मांस-भदिरा-सेवन की हानियाँ, विधवा-विवाह की उपयोगिता, राजनैतिक स्थिति का चित्रण अपने नाटकों में कर उनमें सुधार करने का प्रयत्न किया है। इनके नाटक 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति', 'अन्धेर नगरी', 'भारत दुर्दशा', 'प्रेम जोगिनी' तथा 'विषय विषमौषधम्' नाटक इस कोटि के अन्तर्गत आते हैं। भारतेन्दु ने इन नाटकों द्वारा तत्कालीन जर्जरित जीवन की राजनीतिक, आर्थिक, सामाजिक भाँकी उपस्थित की है। एक ओर तो देश रूढ़ियों और अन्धविश्वासों में जकड़ा हुआ था और दूसरी ओर विदेशियों के राज्य के कारण आर्थिक दृष्टि से कगाल होता जा रहा था। अतः भारतीय ऐसी परिस्थितियों में पड़ कर एक आश्चर्यजनक वर्णशंकर संस्कृति को अपना रहे थे, क्योंकि पाश्चात्य संस्कृति के

कारण जीवन उच्छ्वल हो गया था। समाज के उन लोगों का भी पर्दाफाश किया, जो कि जूआ खेलने में तथा मदिरा सेवन करने में मस्त थे। इन सब समस्याओं का नाटकों में चित्रण कर समाज सुधार करने में भारतेन्दु जी प्रयत्नशील रहे।

भारतेन्दु जी ने विच्छ्वल समाज को नव निर्माण की ओर प्रेरित किया। इस युग के नाटकों में स्त्री-समाज की असहायबस्या, बाल-विवाह, समाज में फैले अत्याचार, शिष्टाचार का ह्रास आदि प्रमुख रूप से नाटकीय आलोचना के विषय बने। भारतेन्दुजी का पथानुगमन कर उनके समकालीन नाटककारों ने भी समाज सुधार भावना की ओर विशेष रूप से ध्यान दिया और अनेक नाटकों की रचना की जैसे :—पं० रुद्रदत्त शर्मा, कृत 'अबला विवाह' (२० का० १८८४ ई०) 'पाखण्ड भूति' (२० का० १८८८ ई०) 'अभिमत मार्तण्ड' (२० का० १८८५ ई०) जगन्नाथ भारतीय की समुन्द्र यात्रा, (२० का० १८८७ ई०) वर्ण व्यवस्था एवं नवीन वेदान्त आदि यह सब नाटक सामाजिक चेतना को जागृत करने वाले थे।

कुछ नाटकों की रचना केवल समाज में फैली हुई बुराइयों और दुराचार आदि की समस्या को लेकर नाटककारों ने की, जैसे किशोरी लाल कृत 'दुखनी बाला', (२० का० १८८० ई०) देवकी नन्दन त्रिपाठी का 'बाल-विवाह' (२० का० १८८२ ई०) श्री निधिलाल कृत 'विवाहिता विलाप' (२० का० १८८३ ई०) तोता राम कृत 'विवाह विडम्बन' (२० का० १८८४ ई०) देवी प्रसाद शर्मा का 'बाल विवाह', श्री देव दत्त मिश्र कृत 'बाल विवाह' (१८८५ ई०) छुट्टन लाल स्वामी का 'बाल विवाह' [१८८२ ई०] घनश्याम दास कृत 'वृद्धावस्था विवाह नाटक' [१८८८ ई०] आदि नाटकों में विवाह सम्बन्धी जो जटिल परिस्थितियाँ समाज में उत्पन्न हो गई थी, उन सब पर कटु आलोचना की गई और उनमें सुधार किया गया। समाज सुधार का कार्य भारतेन्दु ने आरम्भ किया और देवकी नन्दन त्रिपाठी ने उसे आगे बढ़ाया। सामाजिक जीवन के रोग जैसे अपव्यय, वेश्यागमन, पश्चिम का अन्धानुकरण, कर्मकाण्ड, कैशनपरस्ती, बाल विवाह, पाखण्ड, बहु विवाह, अन्धविश्वास को दूर करने के लिए समाज में नारे लगाए गए। इसलिये अनेक नाटककारों ने नाटकों की रचना कर हिन्दी नाट्य साहित्य में सामाजिक सुधार किया।

द्विवेदी युग में भी समाज सुधार की भावना प्रमुख रही है। नाटककारों ने समाज में फैली ग़ुटियों को तीव्र व्यंग्य से नाटक में प्रस्तुत किया। प्राचीन रुढ़ियों को दूर कर नवीन बौद्धिक प्रतिक्रिया को आरम्भ किया। जिन सामाजिक समस्याओं का प्रतिपादन एवं विश्लेषण इन नाटकों में हुआ है, उनमें अछूतोद्धार, जाति विरादरी की संकुचिता, बेमेल विवाह तथा तलाक, वृद्ध विवाह, नौकर एवं मालिक के झगड़े, जूआ, असंगत प्रेम, छल कपट पूर्ण व्यवहार, शराबखोरी, ऊँच नीच में भेद भाव की भावना और

सुधारवादी सस्थाओं की कटु आलोचना, पाखण्ड इत्यादि है। नाटककारों ने समाज में फैले दुराचारों पर प्रकाश डाला। इस सामाजिक आलोचना का प्रमुख उद्देश्य समाज को जागृत करना था। सुधारवादी नाटककारों ने व्यंग्यात्मक शैली का प्रयोग कर समाज का सुधार किया।

प्रसाद युग में जितने सामाजिक नाटकों की रचना हुई, भारतेन्दु युगीन सामाजिक नाटकों से मिलते-जुलते हैं। प्रायः वही समस्याएँ इन्होंने भी अपने नाटकों में अपनाई, जो भारतेन्दु ने अपने नाटकों में अपनाई थी। इस युग के नाटककारों में राधेश्याम ब्या-वाचक, पाण्डे वेंचन शर्मा उग्र, जी०पी० श्रीवास्तव, बद्रीनाथ भट्ट, रूपनारायण पाण्डे, राम-सिंह वर्मा, राधेश्याम मिश्र, सुदर्शन, हरिशंकर शर्मा, प्रेमचन्द, रामनरेश त्रिपाठी प्रमुख हैं।

आधुनिक युग में भी अनेक सामाजिक नाटकों की रचना हुई और कई समस्याओं का नाटकों में प्रयोग हुआ जैसे सधर्य, पूँजीवादी व्यवस्थाएँ, मजदूरों का तनाव, किसान, धनी, गरीब, हड़ताल, कर्जदार, आदि सामाजिक नाटकों के विषय बने।

लक्ष्मीनारायण मिश्र ने 'सिंहदूर की होली' और 'मुक्ति का रहस्य' नाटकों की रचना कर समाज सुधार किया है। सेठ गोविन्द दास जी ने भी कई सामाजिक नाटक लिखे जैसे 'प्रकाश', 'सिद्धान्त', 'दलित-कुसुम' 'बड़ा पापी बौन', 'सेवापथ', 'दुखी बयो', 'महत्व किने', 'भूदान यज्ञ' आदि। दलित 'कुसुम' नाटक में दुष्ट पात्रियों के दुराचारों का जीता जागता चित्रण किया है जो कि भुलाया नहीं जा सकता। सेठ जी ने समाज का बहुत बारीकी से निरीक्षण किया और वही सजीव चित्रण अपने नाटकों में प्रस्तुत किया है। सामाजिक सुधार की ओर इनकी प्रवृत्ति विशेष रूप से रही है। इनके 'प्रकाश' नाटक में वर्तमान सामाजिक जीवन का यथार्थवादी चित्र मिलता है।

उदय शंकर भट्ट की नाटकीय प्रतिभा मिश्र शैलियों तथा विषयों के नाटक लिखने में स्पष्ट हुई है। इन्होंने अपने नाटकों में गरीब समाज और आधुनिक जीवन सम्बन्धित समस्याओं का वर्णन किया है। धूमशिक्षा, पदों के पीछे, आदिम युग, समस्या का अन्त, नया समाज, कमला, छाँवा हृदय आदि नाटक लिखे। 'अन्तहीन अन्त' नाटक सर्वश्रेष्ठ सामाजिक नाटक है। अनाथालयों में आजकल बच्चों को रख कर लोग अपना स्वार्थ निकालते हैं और भ्राति में पहकर लोग अपनी आत्महत्या कर लेते हैं। छोटे व्यक्ति के हृदय में ऊपर उठने की भावना निहित रहती थी। एक दिन वह पाकर एक महान् व्यक्ति बन जाता है। यही इस नाटक में सजीव रूप से चित्रित किया गया है। मानव का चरित्र स्तर पर स्तर खुलता चला जाता है।

'कमला' नाटक में भट्ट जी ने जिम्मीदारों में अहं की भावना का और उनके द्वारा प्रजा पर किये गये अत्याचारों की कथा, गरीबों के प्रति पुरख के कठोर अत्याचारों को बड़े ही मार्मिक रंग से व्यक्त किया है। इस नाटक में वर्तमान समाज की समस्याओं का कला-

त्मक वर्णन है जैसे.—सरकार की युशामद, देश का अभिमान, व्यक्तित्व की महता, ग्राम सुधार, साक्षरता आन्दोलन, गांधीवाद का प्रभाव, वेमेल विवाह, ज़िमीदारों की कम-जोरियाँ और स्त्रियों पर अधिकार जमाए रहने की भावना इत्यादि । डा० सत्येन्द्र का कथन है कि 'भट्ट जी ने समाज के रूढ़ि विराधी व्यक्तित्व को पुराण से अवतीर्ण कर भारतीय समाज को उसका मुख उसके दर्पण में ही दिखा दिया है' ।^१ भट्ट जी ने समाज की दुर्बलताओं तथा रूढ़ियों और गूढ़ताओं पर व्यंग्य के बाण छोड़े हैं तथा उनमें सुधार किया है । पदों के पीछे इनका नवीन सग्रह है, इसमें सामाजिक जीवन के मार्मिक चित्र हैं । हरि-कृष्ण प्रेमी के अधिकांश नाटक सुधारवादी और आदर्शवादी हैं । गोविन्द वल्लभ पन्त ने भी समाज की ऐसी समस्याओं को अपने नाटक का विषय बनाया है जो कि पददलित की ओर उन्मुख कर रही थी । 'अमूर की बेटों' उनका नाटक इसी कोटि का है । इस नाटक में पन्त जी ने मदिरा पान के कारण एक उजड़ते हुए परिवार की मर्मस्पर्शी भावी प्रस्तुत की है ।

इस प्रकार हम देखते हैं इन नाटककारों के अतिरिक्त अन्य नाटककारों ने भी नाटकों की रचना कर समाज का सुधार किया है । एस० पी० खत्री का कथन है कि सामाजिक विषय चयन का मुख्य उद्देश्य समाज सुधार तथा जनता में जागरण उत्पन्न करना रहता है । नाटककार समाज के अन्याय पर प्रकाश डाल कर जनता को चेतन्य कर सकता है । योह्य के सभी देशों के नाटककारों ने सामाजिक रीतियों को आधारभूत मान कर श्रेष्ठ नाटकों की रचना की है । भारतीय नाटककारों ने इन सामाजिक विषयों का पूर्ण रूप से उपयोग किया है । बाल-विवाह, बहू विवाह, दाराद खोरी, जुआ, अविद्या के दुष्परिणाम, फिज़ूल खर्ची, पाश्चात्य देशों के सिद्धान्तों तथा उनके रीतिरिवाजों का अनुकरण, देशवादित्व तथा अनेक सामाजिक कुरीतियों पर नाट्य रचना की ।^२

एकाकी नाटककारों में जैसे डा० रामकुमार वर्मा, लाला काशीनाथ खत्री, श्री बिहीलाल मिश्र, श्री कीर्ति प्रसाद खत्री, श्री शरण, जैनेन्द्र किशोर, श्री दमोदर शास्त्री, श्री वनदेव, श्री गोविन्द आदि अन्य नाटककारों ने नाटकों की रचना कर समाज सुधार किया । इन नाटककारों ने भी हिन्दू समाज को देखा और समाज में फैली कुरीतियों, अन्धविश्वासों एवं रूढ़ियों पर व्यापक शैली द्वारा कुठाराघात किया । डा० त्रिलोकी नारायण दीक्षित ने रामकुमार वर्मा के नाटकों के विषय में लिखा है कि 'वर्मा जी के एकाकियों का हास्य केवल हास्य के लिए नहीं है, वरन् अपनी सुधारात्मक प्रकृति को छिपाये जनता के हृदय और मन का परिष्कार भी करना चाहते हैं । समाज में चलती

१—हिन्दी नाटक के सिद्धान्त और नाटककार—प्रो० रामचरण महेन्द्र पृष्ठ २२ ।

२—हिन्दी नाटक के सिद्धान्त और नाटककार—प्रो० रामचरण महेन्द्र पृष्ठ ४९६ ।

हुई अन्य परम्पराओं एवं अन्ध-विश्वास की रूढ़ियों को हास्य के माध्यम से उखाड़ना चाहते हैं।^१

इन नाटककारों ने भी मिथ्या प्रदर्शन, दुरभिसन्धि, पाटीवन्दी, थोथी विचारधारा, छूआ छूत, बाह्य-आडम्बर, अनौचित्य, अनैतिकता, प्रपञ्चपूर्ण कार्य, आस्वाभाविक आदर्श आदि पर व्यंग्य कर परिष्कार किया। नाटककारों की सुधार चृत्ति के परिणामस्वरूप समाज के जीते जागते चित्र जनता के समक्ष उपस्थित हुए। तथा नवीन भावनाओं एवं विचारों का विकास हुआ। रूढ़िवादिता को घृणा की दृष्टि से देखा। सामाजिक उन्नति एवं सुधार के लिए प्रेरित हुए और व्यंग्यात्मक शैली द्वारा भद्र जीवन में प्रविष्ट पाखण्ड, प्राचीन पन्थीपन, व्यभिचार, जीर्ण शीर्ण मान्यताएँ, मद्यपान को स्पष्ट कर दिया गया है। इस समाज परिष्कार की भावना में इनमें से अनेक नाटककारों ने सामाजिक एवं वर्गगत विद्वम्बनाओं को नष्ट करने के लिए हास्य को ही अपना प्रमुख साधन बनाया है। इसका कारण यह है कि समाज का भीषण पाप और दुराग्रह तब तक समाप्त नहीं किया जा सकता है जब तक उस पर कठोर से कठोर आघात न हो। यदि यह आघात प्रत्यक्षरूप से किया जायगा तो घोर विरोध होने की सम्भावना है। और समाज में विभ्रूललाता या उच्छ्रूललाता फैलने या सूत्रपात हो सकता है। इसलिए ऐसे कठोर से कठोर प्रहार करने के लिए हास्य और व्यंग्य से अधिक शक्तिशाली साधन साहित्यकार के पास नहीं है और इस प्रकार यह देखा जा सकता है कि समाज और वर्ग सुधारों के लिए सामाजिक नाटकों में हास्य का प्रयोग अधिक प्रभावशाली और लक्ष्य का साधक हो सकता है।

हास्य के माध्यम द्वारा धार्मिक सुधार :—

भारतीय जीवन में धर्म का महत्वपूर्ण स्थान रहा है। भारतवर्ष में राष्ट्रीय चेतना के सर्वप्रथम पथ प्रदर्शक धर्म सुधारक के रूप में अवतरित हुए। नवीन राष्ट्रीय आन्दोलन धार्मिक सुधार से ही आरम्भ हुआ। राजा राम मोहन राय ने ब्रह्मसमाज की स्थापना कर धार्मिकता को महत्व दिया है। यह पाश्चात्य शिक्षा से प्रभावित थे इसलिए उन्होंने हिन्दू धर्म इस्लाम धर्म और ईसाई मतों को सूत्र में बाधने को महत्व दिया। अतः अपने व्यक्तित्व द्वारा और विशिष्ट आन्दोलन द्वारा प्राचीन रूढ़ियाँ तथा अन्य विश्वासों को दूर करने में प्रयत्नशील रहे। राजा राम मोहन राय के पश्चात् अनेक महान् व्यक्तियों ने इस कार्य का आगे बढ़ाया है।

स्वामी दयानन्द सरस्वती ने आर्य समाज की स्थापना कर हिन्दू धर्म तथा सभ्यता की ओर लोगों को अपने प्रभावशाली विचारों द्वारा आकृष्ट किया। रामकृष्ण परमहंस

की प्रवृत्ति भी धार्मिक सुधार की ओर प्रेरित हुई। इन्होंने भी धार्मिक सहिष्णुता को महत्व देकर पददलित समाज को ऊँचा उठाया। भारतीय धर्म और समाज को विश्व की दृष्टि से गौरवान्वित करने का ध्येय इन्हीं की देन माननी चाहिए। भारतीय नाटककारों ने प्राचीन धर्म की परिपाटी को महत्व दिया है। और धार्मिक पवों पर विशेष रूप से अभिनयो की उत्पत्ति की है।

हमारे समाज में धर्म के नाम पर जो पापाचार हो रहे थे और कई एक आन्दोलन चल गए थे तथा जनता धर्माहम्बरों में अकड़ो हुई थी इन सब की ओर सुधारवादियों का ध्यान आकर्षित हुआ। सर्वप्रथम भारतेन्दु जी ने अपने नाटकों में उन धूर्त पाखण्डियों का पर्दा खोला, जो कि धर्म की आड़ में ब्यभिचार करते हैं, उन पर करारे व्यंग्य कर उनमें सुधार किया। 'अन्धेर नगरो' और 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति' नाटक इस कोटि के अन्तर्गत आते हैं। इन नाटकों में भारतेन्दु जी ने तत्कालीन जीवन की धार्मिक स्थिति प्रस्तुत की है। 'भारत दुर्दशा' में भी धार्मिक स्थिति का सुन्दर वर्णन हुआ है।

भारतेन्दु जी के समकालीन नाटककारों ने भी धार्मिक नाटकों की रचना कर सुधार किया जैसे राधाचरण गोस्वामी का 'श्रीदामा', 'सती चन्द्रावती', जैनेन्द्र किशोर का 'सोमावती' अथवा 'धर्मवती' (१८३०), कातिक प्रसाद कृत 'उपाहरण' (१८६२) 'गंगोतरी', 'द्रौपदी', 'चीरहरण', निस्सहाय हिन्दू', लाला श्री निवास दास कृत 'प्रह्लाद', 'चरित्र', पं० बदरी नारायण प्रेमधन का 'प्रयाग रामायण' (१८०४) लाला खंग बहादुर मल का 'हरितालिका', ज्वाला प्रसाद मिश्र का 'मयूर ध्वज', बालकृष्ण भट्ट कृत 'दमयन्ती स्वयंवर' आदि। इनके अतिरिक्त देवकी नन्दन त्रिपाठी, प्रताप नारायण मिश्र, श्री किशोरी लाल जी ने भी कई एक नाटकों की रचना की। इन नाटककारों ने धार्मिक क्षेत्र में पाखण्ड, व्यर्थ के कर्मकाण्ड, पंढागिरी धर्म की आड़ में होनेवाले कुकृत्यों एवं कर्मों के प्रति घृणा, ज्योतिषियों की धोखेबाजी, व्यर्थ के मिथ्याहम्बर, धार्मिक संकुचितता को व्यय्यात्मक शैली द्वारा दूर करने का प्रयत्न किया और हिन्दू व्यक्ति, जो मुसलमान बनते जा रहे थे, उनको धार्मिक नाटकों के माध्यम द्वारा सुलझाया गया। धर्म के प्रति जनता के कदम में भक्ति भाव एवं धृढा उत्पन्न की।

द्विवेदी युग में भी कई एक धार्मिक नाटक लिखे गए जैसे :—पं० राघेदयाभ कथावाचक कृत 'श्री कृष्ण अवतार', 'रुक्मणि भगल', 'वीर अभिमन्यु', 'श्रवण कुमार', 'ईश्वर भक्ति', 'भक्त प्रह्लाद', 'द्रौपदी स्वयंवर', माखन लाल चतुर्वेदी कृत 'कृष्ण अर्जुन', बेताव कृत महाभारत, रामायण, कृष्ण सुदामा आदि। श्री कथावाचक जी ने अपने नाटकों में धर्म को विशेष रूप से महत्व दिया और जनता में धर्म के प्रति नवीन भावनाओं का संचार किया है। प्राचीन धार्मिक एवं भक्ति भावना को महत्व प्रदान किया। लोगों के हृदय में अधार्मिकता की जो लहर थी, उसको दूर करने का प्रयत्न किया। इन

नाटककारों ने धर्म के प्रति अगाध श्रद्धा प्रस्तुत की। बदरीनाथ भट्ट एवं जी० पी० श्रीवास्तव ने भी अपनी व्यंग्यात्मक शैली द्वारा नाटकों की रचना कर धार्मिक सुधार किया। उन्होंने धर्म की संकुचितता पर व्यंग्य बाण चलाकर सुधार की ओर संकेत किया।

प्रसाद के भी सभी नाटकों में धार्मिक वातावरण तथा परिस्थितियों का बोध मिलता है। हिन्दू राजनीति के साथ ही साथ भारतीय धर्म का प्राचीन इतिहास, बौद्ध एवं ब्राह्मण धर्म का संघर्ष प्रसाद के नाटकों में मिलता है। प्रसाद के नाटकों में हमें कई एक ऐसे मिलते हैं जो कि धार्मिक संघर्ष को व्यक्त करते हैं। मध्य युग में तो अधिकांश साहित्य धर्म की भावना से ओत-ओत था। प्रसाद के समकालीन नाटककार भी इस धार्मिक सुधार की ओर प्रेरित हुए और नाटकों की रचना की। डा० लक्ष्मी नारायण मिश्र ने अधिकांश रूप से सामाजिक नाटकों की रचना की है परन्तु कुछ एक नाटकों में इन्होंने धार्मिक परिस्थितियों का वर्णन किया है। 'वत्सराज' नाटक श्रेष्ठ नाटकों में से एक है। यह तीन अंकों का नाटक है। द्वितीय अंक में बौद्ध धर्म के विषय में बताया है। उदयन बौद्ध धर्म का पक्षपाती था और बुद्ध के प्रति आदर भाव भी प्रदर्शित करता था। उदयन अन्य व्यक्तियों के समक्ष भी धर्म की महत्ता के आदर्श प्रस्तुत कर उनमें श्रद्धा के भाव उत्पन्न करता था। हिन्दू धर्म की ह्यासोन्मुख रुढ़ियों को दूर करने का इन्होंने प्रयत्न किया।

सेठ गोविन्द दास कृत हर्ष नायक नाटक में भी धार्मिक अवस्थाओं का दिग्दर्शन हुआ है, यद्यपि यह एक ऐतिहासिक नाटक है। जिस समय इस नाटक की रचना हुई उस समय युग धर्मांधता की ज्वाला में धर्म-धर्म जल रहा था। मनातन तथा बौद्ध दोनों धर्मों के अनुयायी पारस्परिक, द्वेष में दग्ध हो रहे थे। शैव और बौद्ध एक दूसरे के कट्टर विरोधी थे। राजनीतिक क्षेत्र में सम्राटों और साम्राज्यों का महत्व था। हर्ष-वर्धनवंश का उत्थान हो रहा था और गुप्त वंश का पतन हो चुका था। हर्ष के प्रति द्वन्द्वी गुप्त वंशी दाशार्क नरेन्द्र गुप्त थे। हर्ष सब धर्मों का एकीकरण कर एक सत्य की घोषणा करना चाहते थे।^१ सम्राट हर्ष ने अपनी राज्यश्री विजय बहन को साम्राज्ञी बना स्त्रियों के प्रति श्रद्धा-भक्ति, आदर एवं समानाधिकार के विचारों को दृढ़ करवाया था। इन्हीं सब परिस्थितियों का हर्ष नाटक में वर्णन हुआ है। इस प्रकार सभी नाटककारों ने अपने नाटकों में धार्मिकता को महत्व दिया है।

उदयशंकर भट्ट जी के नाटकों का क्षेत्र भी अत्यन्त विस्तृत है। इनकी दृष्टि भी दूर-दूर तक गई है। धार्मिक समस्याओं से लेकर राजनीतिक एवं सामाजिक समस्याएँ

उनके नाटकों में फैली हुई है। 'दाहर' नाटक में धर्म-भेद, वर्ण-भेद, प्रान्त भेद, आदि समस्याओं का वर्णन किया है। धार्मिक रुढ़ियों से ग्रस्त व्यक्तियों को ऊपर उठाया। 'मुक्ति पथ' नाटक में धार्मिक सघर्ष का सुन्दर वर्णन हुआ है। यह धार्मिक सघर्ष बौद्ध धर्म एवं ब्राह्मण धर्म की प्रतिक्रिया का फल था। इस सघर्ष के कारण देश की एकता खंडित हो चली और बौद्ध धर्म को लेकर एक अलग जाति बन गई जो कि हिन्दू जाति से अपने को भिन्न मानने लगी। इन सब समस्याओं का चित्रण मुक्ति पथ नाटक में किया है। नाटककार इन सब धार्मिक समस्याओं को सुलझाने में प्रयत्नशील रहे। इनका 'शक विजय' नाटक भी इन्हीं धार्मिक समस्याओं पर आधारित है। 'सागर विजय' नैतिक उद्देश्य से ओतप्रोत नाटक है। इस नाटक में नाटककार का प्रमुख उद्देश्य प्राचीन भावना एवं धार्मिक भावना को जनता में आगूत करना रहा है।

श्री हरिकृष्ण प्रेमी ने भी अपने नाटकों में धार्मिक एकता को महत्व दिया है जिस प्रकार गांधी जी ने 'सर्व धर्म समन्वय' का प्रचारित किया था उसी प्रकार प्रेमी जी ने अपने 'शपथ' नाटक में सर्व धर्म समन्वय की नीति को महत्व दिया। सामाजिक एवं राजनीतिक तथा धार्मिक एकता इन तीनों को शपथ नाटक में चित्रित किया है। देश में फैली हुई दुष्ट प्रवृत्तियों को सुधार कर धार्मिक एकता को महत्ता प्रदान की और धार्मिक सहिष्णुता को प्रमुखता दी।

समाज में फैली हुई धार्मिक क्रूरियों और ज्योतिषियों की धोखेबाजी पंडागिरी व्यर्थ के दुराचार आदि सभी भ्रष्टाचारों को दूर करने में नाटककार प्रयत्नशील रहे। और उन्होंने अपने उद्देश्य की पूर्ति के लिए व्यर्थ का आश्रय सफलतापूर्वक ग्रहण किया। धर्म के अनेक पार्श्व इतने गहन एवं रहस्यमय हैं कि उनकी अभिव्यक्ति सामान्य जनता के द्वारा अनेक प्रतीकों के रूप में हुई। उन वाह्य आचरणों ने धर्म के वास्तविक रूप को आवृत कर दिया और केवल थोड़े ज्ञान और अनावश्यक कर्मकाण्ड को ही धर्म का परिवेश प्रदान किया। साहित्यकारों ने इस परिवेश को दूर कर धर्म के सच्चे स्वरूप को प्रकट करने का प्रयास किया। इसके लिए उन्हें विशिष्ट शैली ग्रहण करनी पड़ी। हमारा देश धर्मप्रवण देश है। सामान्य जनता धर्म का विरोध नहीं सहन कर सकती इसलिए साहित्यकारों द्वारा उसका सीधा विरोध तो नहीं किया जा सकता था। अतः धर्म के इस आढम्बर को दूर करने के लिए या तो किसी विशिष्ट धर्माचार्य या धार्मिक नेता के व्यक्तिगत जीवन पर व्यर्थ और परिहास करने की आवश्यकता जान पड़ी और उन्होंने धर्म के क्षेत्र में परिष्कार के हेतु व्यर्थ और परिहास को अधिक बल दिया है। मुसलमानों तथा ईसाई मिशनरियों के साम्य भाव के कारण भारतीय जनता अपने भारतीय संस्कारों के प्रति वंचित होती जा रही थी। अधिकतर हिन्दू मुस्लिम संस्कारों को अपनाते जा रहे थे। इसी प्रकार सब धार्मिक समस्याओं को हास्य एवं व्यंग्यात्मक शैली के माध्यम द्वारा

मुलभाया गया। नाटककारों ने नाटक के द्वारा जनता में धार्मिकता की भावना को जाग्रत किया और धार्मिक आदर्शों को जनता के समक्ष उपस्थित किया।

चारित्रिक दुर्बलताओं के प्रदर्शन तथा उनमें हास्य के माध्यम द्वारा सुधार

चरित्र-चित्रण नाटक का विशेष गुण एवं प्रमुख अंग है। पात्रों के चरित्र-चित्रण द्वारा ही नाटक की घटनाओं एवं व्योपकथन का विकास होता है। जिस नाटक में चारित्रिक दुर्बलताएँ अधिक होती हैं, वह नाटक अधिक विकसित नहीं हो पाता और न ही उस नाटक को घटनाएँ आगे बढ़ पाती हैं, तथा न वह अभिनय की दृष्टि से ही उचित माना जाता है। भारतेन्दु युग के नाटकों में भी हमें वहाँ-कहीं दोष दिखाई पड़ते हैं क्योंकि उस समय अभी हमारा नाट्य साहित्य इतना विश्लेषित नहीं हुआ था फिर भी नाटककारों ने इन सब दुर्बलताओं एवं कुरीतियों का हास्य में व्यंग्य के माध्यम द्वारा सुधार किया।

प्रसाद के नाटकों में भी हमें चारित्रिक दुर्बलताएँ अधिक मिलती हैं, क्योंकि प्रसाद जी ने अपने पात्रों को सपर्यपूर्ण बनाये रखा। इनमें अधिकांश पात्र अपनी दुर्बलताओं से बढ़ते-बढ़ते इनमें बड़ जाते हैं कि उन्हें महात्माओं की शरय लेनी पड़ती है। अधिकतर इनके पात्र उदासीन ही दिखायी पड़ते हैं। स्वन्दगुप्त इतना निस्वार्थ था, उसके मुख पर भी उदासीनता की भावना झलकती है। यों तो नाटककार नाटक का प्रस्तुत करने के लिए अपनी विशेष कला-कौशल को प्रदर्शित करता है और नाटकत्व के नियमों के प्रति वह सतर्क रहता है कि वही दुर्बलता उत्पन्न न होने पाए। इसलिए वह पात्रों के मनो-विज्ञान में प्रवेश कर उनकी मनोवृत्तियों को समझता है और हास्य के माध्यम द्वारा उनकी व्यंग्य प्रवृत्तियों को सुधारता हुआ अप्रसर होता है, जैसे उदाहरण के लिए उदयन और वासुदेवता का संवाद।

‘विशाख’ नाटक में चरित्र-चित्रण का इतना विकास नहीं हो पाया है और न ही मनोभावनाओं का वैशिष्ट्य ही दिखाया है। इसमें चारित्रिक रेखाएँ भूली भूली सी प्रदर्शित होती हैं। अजातशत्रु नाटक में भी कई स्थानों पर दुर्बलताएँ दिखाई पड़ती हैं। प्रथम अजातशत्रु के चरित्र में वह सन्तुलन है जो कि एक नायक के लिए आवश्यक है। इसमें विवेक शक्ति का अभाव है तथा प्रत्येक स्थिति में वह दूसरे पात्र द्वारा ही अनुशासित किया जाता है। अजातशत्रु में प्रसाद का मुख्य उद्देश्य कुसंगति में पड़े हुए राजकुमारी के संस्कारों का सुधार करना था। अपनी संवेदना में जैसे जैसे विकास करता है वैसे वैसे नाटक के कुटिल पात्र परिष्करण की ओर अग्रसर होते हैं। कुटिल पात्र देवदत्त परिष्कार की सम्भावनाओं से रहित होकर मृत्यु को प्राप्त होता है स्वचालित होकर सभी कुचरों का फल उसे मिल जाता है। छलना का चरित्र परिष्कृत होता है। और वह अपने सभी

अपराधो के लिए दिम्बसार से क्षमायाचना करती है। आजतशत्रु बाजिरा के प्रणयपाश मे बंध कर और कालान्तर मे पिता को अनुभूतियाँ प्राप्त कर सभी राजनीतिक कुरीतियों का त्याग कर देता है। शक्तिमती भी अपनी हीन बुद्धि पर मल्लिका से क्षमा याचना करती है। इस प्रकार यह स्पष्ट ज्ञात होता है कि पात्र अपनी चारित्रिक दुर्बलताओं के कारण पददलित हा स्वयं सुधार की ओर प्रेरित हो जाते हैं। ध्रुवस्वामिनी का रासगुप्त चन्द्रगुप्त नाटक के नन्द, अम्बोका, पर्वतेश्वर आदि इस कोटि के पात्र है।

ध्रुवस्वामिनी नाटक मे प्रमुख स्त्री पात्र ध्रुवस्वामिनी ही है। वह बड़ी विषम परिस्थितियों मे अपने चरित्र को अभिव्यक्ति करती है और विविध पात्रों से सघर्ष लेती है। आत्म सम्मान एवं वन गौरव की रक्षा करनी हुई वह रासगुप्त के समक्ष याचना भी करती है किन्तु परिस्थितियों से विवश होकर वह चन्द्रगुप्त के साथ शक्र-शिविर में प्रवेश करती है। चन्द्रगुप्त की वाग्दत्ता होकर अन्त मे रासगुप्त की हत्या होने पर वह चन्द्रगुप्त का वरण करती है और स्त्रीत्व की गरिमा से मंडित होकर गुप्तवंश की कुलवधू बनती है।

प्रसाद के नाटको मे चारित्रिक अन्त दो प्रकार से होता है, एक तो चरित्र सुधार कर सात्विक बन जाता है और दूसरे वह अपने जीवन का अन्त करता है। जीवन का अन्त तीन प्रकार से होता है। या तो कोई पात्र उसका वध कर देता है या वह छुरी मार कर आत्महत्या करता है या परिस्थितियों के कुचक्रों मे पड़कर वह मृत्यु को प्राप्त होता है। नारी के चित्रण मे प्रसाद जी ने वैशिष्ट नाट्यकौशल प्रदर्शित किया है। उनके नारी पात्र जीवन की विशिष्ट संवेदनाओं से प्रेरित है। उनके थोड़े नारी पात्र जीवन की उदात्त भाव-भूमि पर स्थित है। वे मानव के जीवन की नवीन प्रेरणाएँ प्रदान करती हैं, सौन्दर्य और आकर्षण से सम्पन्न होकर वे प्रणय का निमग्नण देती है तथा अनेक कलाओं में पारंगत होकर संगीत एवं काव्य से एक वासन्ती वातावरण की सृष्टि करती है। वस्तुतः प्रसाद के नारी पात्र उनके कलात्मक सौन्दर्य की ललित अभिव्यक्तियाँ है जिनसे जीवन के विषय और परिवर्तनशील जगत् मे एक रागात्मक सौन्दर्य एवं आशावादिता का मंगलाचरण प्रारम्भ होता है। यह भी सम्भव है कि कहीं-कहीं प्रसाद के नारी पात्र केवल भावात्मक प्रतीक बन कर उपस्थित हा और यह भी सम्भव है कि वे जीवन की विविध परिस्थितियों मे रग भरते हुए भोग मे निर्वाण की परिकल्पना उपस्थित करें—इन दोनों रूपों के दर्शन हमें आजतशत्रु नाटक मे होते है। भावात्मक प्रतीक के रूप मे मल्लिका है, और जीवन की विविध परिस्थितियों में रग भरने वाली मागन्धी है जो आत्मपाली बन कर भोग मे निर्वाण की सम्भावना उपस्थित करती है।

प्रमुख रूप से उनके उत्कृष्ट नारी पात्र उत्सर्ग की कामना से प्रेरित है। आजत-शत्रु मे वासवी, स्कन्दगुप्त मे देवसेना, चन्द्रगुप्त में मल्लिका, और ध्रुवस्वामिनी मे कोमा। इन पात्रों ने जीवन की समस्त उपलब्धियों मे उत्सर्ग की भावना को प्रथम दिया है।

दूसरी ओर कुछ ऐसे नारी पात्र भी हैं जिन्होंने अनुराग के अन्तराल में जीवन को प्रभूत प्रेरणाएँ प्रदान की हैं। अजातशत्रु में पद्मावती, स्कन्दगुप्त में देवकी, चन्द्रगुप्त में अलका तथा ध्रुवस्वामिनी में स्वयं ध्रुवस्वामिनी। कुछ स्त्री पात्र ऐसे भी हैं जिन्होंने कार्यक्षेत्र में बढ़ कर मानव की सचेतनाओं की सहायता की है। चन्द्रगुप्त की अलका और स्कन्दगुप्त की कमला ऐसे नारी पात्रों में हैं। कुछ नारी पात्र एक पात्र प्रणय और अनुराग की सम्मोषिकाएँ हैं। अजातशत्रु की बाजिरा कुमारी स्कन्दगुप्त की विजया और चन्द्रगुप्त की कार्नेलिया निराश जीवन में आशा का संदेशवाहन करती हैं।

इस भाँति यह देखा जा सकता है कि प्रसाद ने अपने नाटकों में नारी पात्रों की सृष्टि जीवन की इन्द्रधनुष की छटा में भी है। राष्ट्रीयता 'अलका' आत्मसम्मान 'कल्याणी' प्रणय व्यापार 'कार्नेलिया' रूप और सौंदर्य 'सुवासिनी' प्रणय निवेदन 'विजया' उत्सर्ग 'देवसना' कला और संगीत 'पद्मावती' आदि विविध जीवनगत सचेतनाओं को विविध पात्रों की सृष्टि द्वारा अभिव्यजित किया गया है।

ऐसी ललित सृष्टि में हास्य की सम्भावना कम ही है किन्तु ध्रुवस्वामिनी नाटक में एक प्रसंग ऐसा अवश्य है जहाँ नारी के माध्यम से हास्य की सृष्टि की गई है। शरु शिविर में चन्द्रगुप्त नारी वेश में प्रवेश करता है और उस समय की परिस्थिति नारी को लेकर हास्य में परिणत हो जाती है। चन्द्रगुप्त का चन्द्रा के रूप में परिवर्तित हो जाना ऐसे कौतुक का सूत्रसात करता है कि स्वयं शकराज भ्रान्ति में पड़ जाता है। यही भ्रान्ति हास्यमूलक है और यहाँ प्रसाद जी ने अपने नाट्य कला के माध्यम से नारी के ललित भाव विन्यास में हास्य की सृष्टि की है।

इस प्रकार एकाकी नाटकों में भी चारित्रिक दुर्बलताओं का परिष्कार हास्य-व्यंग्य की शैली द्वारा किया गया है। उदाहरणार्थ, डॉ० रामकुमार वर्मा द्वारा रचित 'तैमूर की हार' नामक एकाकी में बालकरन और तैमूर का संवाद है। अतः यह स्पष्ट ज्ञात होता है कि चाहे एकाकी हो अथवा अनेकाकी हो, उनमें आए हुए दोषों को हास्य-व्यंग्य के माध्यम द्वारा सुधारा गया है।



उपसंहार :

उपलब्धियाँ, निष्कर्ष एवं हास्य का सम्भावनाएँ

- (१) राजनीतिक कुंठाग्रस्त हास्य
- (२) धार्मिक और सामाजिक संदर्भ में हास्य
- (३) जननाट्य तथा प्रहसन के लोकव्यापी रूपान्तर
- (४) चिद्रूप के व्यक्तित्व का विकास
- (५) हास्यगत मनोविज्ञान

१.—राजशासन का कुशाग्रस्य हास्य :—

भारतेन्दु युग में लेकर प्रसाद-युग तक हिन्दी नाटकों में हास्य-तत्व की विवेचना करने के उपरान्त निम्नलिखित निष्कर्ष निकाले जा सकते हैं :—

भारतेन्दु युग सन् १८५७ की भारतीय जनक्रान्ति की प्रतिक्रिया का युग था। विदेशी शासन ने जिस निर्भयता से स्वतंत्रता के मैनानियों को अपने दमनचक्र से विनष्ट करने की नीति अपनायी थी, उसकी प्रतिक्रिया भारतीय जनता में होती आवश्यक थी। एक ओर तो जनता भयानक रूप से आतंकित थी और दूसरी ओर वह विदेशी क्रूरता की सामान्य परिस्थिति भी सहन नहीं कर सकती थी। ऐसी अवस्था में साहित्यकारों के समक्ष एक बहुत कठिन दायित्व था, वे दमन की नृशंसता के भीतर ही अपने उद्वेलित मानस को एक नई दिशा देना चाहते थे और स्वतंत्रता की भस्मावृत्त चिनगारी को सजीव रखना चाहते थे। विदेशी शासन यद्यपि उनके लिए एक भयानक अभिशाप था, तथापि उस मुक्ति का वे कोई मार्ग खोजना चाहते थे, उसके लिए उन्होंने दो मार्ग खोजे—

(क) राजमक्ति के झोड़ में राष्ट्रमक्ति का दबा हुआ संकेत।

(ख) हास्य के स्थान पर व्यंग्य और परिहास।

१९ वीं शताब्दी का राष्ट्रीय दृष्टिकोण इसलिए कुछ अस्पष्ट हो गया है। 'भारतदुर्दशा' में भारतेन्दु हरिश्चन्द्र कृत जहाँ भारत कहता है, 'हाय। परमेश्वर बैकुंठ में और राज राजेश्वरी सात समुद्र पार, अब मेरी कौन दशा होगी?' वहाँ सत्य हरिश्चन्द्र नाटक के भरतवाक्य में भारतेन्दु हरिश्चन्द्र का कथन है :—

चल गगन से सज्जन दुखी मत होई हरिषद रति रहै।

उपधर्म छूटे, सत्य निज भारत गहै कर दुख बहै^१ ॥

प्रथम उदाहरण में राजभक्ति और दूसरे में राष्ट्रभक्ति है। इसका कारण विदेशी आतंक था, जहाँ बात खुल कर नहीं कही जा सकती थी, किन्तु प्रसंगों के अनुसार उसका संकेत मात्र किया जा सकता था।

१६ वीं शताब्दी का साहित्यकार जन-जामरण का मन्त्र फूँकने हुए उसका मनोरंजन भी करना चाहता था, इसमें हास्य की उपयोगिता स्पष्ट थी, किन्तु पराधीनता के अभिशाप में कौन खुलकर हँस सकता है। इसलिए साहित्यकारों ने हास्य का प्रयोग ऐसे कौशल से किया कि वह व्यंग्य और परिहास के रूप में ही अपनी अभिव्यक्ति कर सका। भारतेन्दु ने 'अग्घेर नगरी' प्रहसन के दूसरे अंक में पाँचक वाले के मुख से हास्य को व्यंग्य के माध्यम से स्रष्ट किया है। निम्नलिखित पंक्तियाँ देखी जा सकती हैं :—

हिन्दू चूरन इसका नाम, बिलायत पूरन इसका काम।

चूरन जबसे हिन्द में आया, उसका धन बल सभी घटाया।

चूरन ऐसा हट्टा-कट्टा, कौना बात सभी का खट्टा...

...चूरन साहित्य लोग जो खाता, सारा हिन्द हजम कर जाता।

इस प्रकार राजनीतिक कुठा ने १६ वीं शताब्दी के हिन्दी साहित्य को हास्य की एक नई शैली प्रदान की जो व्यंग्य और परिहास से सम्प्रेषित होती है।

२—धार्मिक और सामाजिक संदर्भ में हास्य :—

भारतीय समाज धर्म और समाज को लेकर अनेक अन्ध मान्यताओं एवं परम्पराओं का शिकार रहा है। प्राचीन काल में ये मान्यताएँ भले ही उपादेय और समाज-विधायक रही हों किन्तु युग के बदलने के साथ उन मान्यताओं एवं परम्पराओं की उपादेयता में सन्देह हो सकता है। इन अनावश्यक एवं व्यर्थ मान्यताओं को सहज रूप से नहीं हटाया जा सकता, अतः धार्मिक तथा सामाजिक क्षेत्र में जिस हास्य का प्रयोग किया गया उसका सर्वप्रमुख रूप वक्रोक्ति ही समझा जा सकता है। उदाहरण के लिए 'भारत दुर्दशा' नाटक के तृतीय अंक में सत्यानाश फौजदार का कथन है—'महाराज इन्द्रजीत सन जो कुछ भाखा सो सब जनु पहिर्लाहि करि राखा।' आगे भी उसी का कथन है, 'रवि के मत वेदान्त को सब को ब्रह्म बनाय, हिन्दु पुरोपत्तम कियो तोरि हाथ अछ पाय।' यह वक्रोक्ति दलप एवं काकु दोनों ही प्रकार से उपस्थित की गयी है।

समाज और धर्म जहाँ एक ओर लोकमानस को सम्बद्ध करते हुए उसकी प्रगति में सहायक होते हैं, वहाँ दूसरी ओर उनकी पवित्रता जनजीवन के स्वास्थ्य के लिए आवश्यक ममभी जानी चाहिए। इस भाँति धर्म और समाज में सन्तुलन होना अत्यन्त

आवश्यक है। यदि धर्म और समाज प्राचीन परम्पराओं से अपने को सम्बद्ध कर लेते हैं तो उनके विकास में बहुत अधिक बाधाएँ उपस्थित होती हैं और यदि वे सुधारवाद का, आवश्यकता से अधिक, आग्रह ग्रहण करते हैं तो उच्छृंखलता फैलने की आशंका हो सकती है। इस उच्छृंखलता के दो रूप हो सकते हैं—प्रथम रूप अर्थ की आकांक्षा से प्रेरित होता है और दूसरा रूप दम्भ की अतिरेकता से। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के साहित्य में दोनों के बड़े सुन्दर उदाहरण मिल सकते हैं। पहला उदाहरण, 'अन्धेर नगरी' प्रहसन के दूसरे अंक में देखा जा सकता है जहाँ जातवाला ब्राह्मण कहता है, जात ले जात, टके सेर जात। एक टका दो, हम अभी अपनी जात बेचते हैं। टके के वास्ते ब्राह्मण से घोबी हों जाएँ और घोबी को ब्राह्मण कर दें, टके के वास्ते जैसी कहो वैसी व्यवस्था कर दें। टके के वास्ते भूट को सब करें। टके के वास्ते ब्राह्मण को मुसलमान, टके के वास्ते हिन्दू को क्रिस्तान। टके के वास्ते धर्म और प्रतिष्ठा दोनों बेचें, टके के वास्ते गवाही दें। टके के वास्ते पाँच को पुण्य मानें, टके के वास्ते नीच को भी पितामह बनावें। वेद धर्म कुल-मरजादा सचाई बढ़ाई सब टके सेर, छुटाय दिया अनमोल माल, ले टके सेर।^१

दूसरा उदाहरण, जिसमें दम्भ की अतिरेकता से सुधार का परिहास किया गया है, वह 'भारतेन्दु ग्रन्थावली' के तृतीय भाग में सम्मिलित 'प्रहसन पंचक' में देखा जा सकता है। एक क्षत्री पंडित जी से पूछता है—भला महाराज, जो चमार कुछ बनना चाहे तो उसको भी आप बना दीजिएगा ?

पं०—क्या बनना चाहे ?

क्षत्री—कहिए ब्राह्मण।

पं०—हाँ, चमार तो ब्राह्मण ही है, इसमें क्या सन्देह है ! ईश्वर के चर्म से इनकी उत्पत्ति है। उनको यम-दण्ड नहीं होता। 'चर्म' का अर्थ ढाल है, इससे ये दंड रोक लेते हैं। चमार में तीन अक्षर हैं—'च' चारो वेद, 'मा' महाभारत, 'र' रामायण, जो इन तीनों का पढ़ावे, वह चमार। पद्यपुराण में लिखा है—इन चर्मकारों ने एक बेर बड़ा यज्ञ किया था, उसी यज्ञ में से चर्मरावती निकली है। अब कर्म भ्रष्ट होने से अन्त्यज हो गए हैं, लाओ दक्षिणा लाओ।^२ इस भाँति सामाजिक धार्मिक परिष्करण में वक्रोक्ति और उक्ति-वैचित्र्य हास्य के अन्तर्गत प्रस्तुत किये गये हैं।

१—'अन्धेर नगरी' द्वितीय अंक—पृ० ४६३-६४

२—भारतेन्दु नाटिकावली—'सब जात गोपाल की' पृ० २१९-२०

(३) जननाट्य तथा प्रहसन के लोकव्यापी रूपान्तर :—

प्राचीन काल से ही इस देश में जननाट्य के अनेक रूप मंच पर प्रदर्शित किए जाते रहे हैं। कठपुतली के नाच में लेकर स्वाग और नौटंकी तक सामाजिक क्षेत्र में, तथा यात्रा-उत्सव से लेकर रामलीला और रासलीला तथा धार्मिक क्षेत्र में जन नाटकों के रूप प्रचलित रहे हैं। इन सभी नाटकों में कथा-वैचित्र्य के साथ-साथ जनता का मनोरंजन ही मुख्य लक्ष्य रहा है। इन जन नाटकों में सदैव दो या तीन पात्र ऐसे रहे हैं जिन्होंने हास्य और परिहास के साथ जनता का मनोरंजन करने में पर्याप्त कौशल प्रदर्शित किया है। कठपुतलियों के नाच में हास्य-परिहास करने वाला 'भाण' और रासलीला में 'मनसुखा' तो प्रसिद्ध पान रहे हैं। इन दोनों का प्रमुख लक्ष्य गम्भीर परिस्थितियों का सहज अनुकरण हास्य में संवर्धित करने में है। इनके इस कार्य को परिहास (Parody) के रूप में समझा जा सकता है। जब इस परिहास का विस्तार एक से अधिक पात्रों में होता है तो यही जननाट्य प्रहसन का रूप ग्रहण करता है। यह प्रहसन पात्रों तथा परिस्थितियों के माध्यम से नाटक की संवेदना को हास्य परिहास के घरातल पर उतार कर जीवन के सत्य से परिचित कराता है। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र जी ने 'अन्धेर नगरी' प्रहसन लिखकर इसका अत्यन्त सफल उदाहरण प्रस्तुत किया है।

भारतेन्दु युग के अन्य नाटककारों ने इस प्रकार के अनेक प्रहसनों की रचना की है। इन प्रहसनों में अभिन्नर सामाजिक समस्याओं को ही सुलझाने का प्रयत्न किया गया है। डॉ० गोपीनाथ तिवारी ने अपने ग्रन्थ 'भारतेन्दु कालीन नाटक साहित्य' में उन समस्याओं को चार शीर्षकों में विभाजित किया है—(१) बाल-विवाह समस्या—इसके अन्तर्गत है (क) विवाह पर अपव्यय (ख) बाल-विधवा दुर्दशा (ग) अनपेक्षित विवाह।

(२) विवाहित जीवन की समस्या—(क) लम्पट पुरुष और (ख) लम्पट स्त्री (ग) आदर्श पत्नी।

(३) अन्ध विश्वास, तीर्थ, डा, ओझा, गोसाईं

(४) अन्य सामाजिक कुरीतियाँ आदि।^१

इन्हीं समस्याओं को लेकर आत्म-परिष्कार एवं समाज-परिष्कार के अनेक रूप प्रस्तुत किए गए हैं। यह दृष्टव्य है कि कुरीतियों पर प्रहार करने के लिए किसी न किसी रूप में हास्य का आश्रय इन नाटककारों के द्वारा ग्रहण किया गया है। सबसे अधिक जिस रूप को इन प्रहसनों में स्थान प्राप्त हुआ है वह परिहास (Parody) ही है।

(४) विदूषक के व्यक्तित्व का विकास :—

सभी देश-काल के नाटकों में विदूषक नाम के पात्र का सन्निवेश इस बात का सूचक रहा है कि नाटकों में हास्य एक अनिवार्य अंग है। संस्कृत-नाट्य-शास्त्र में तो विदूषक की वेशभूषा, वार्तालाप, और आहार-व्यवहार का विशिष्ट विवरण दिया गया है। भाषा-साहित्य का प्रकांड विद्वान् होते हुए भी उसके द्वारा हास्य का स्रोत नाटक में प्रवाहित कराया गया है। उसे नायक का सहचर माना गया है। इसका तात्पर्य यह है कि नायक को मुख्य संवेदना में विदूषक निकटतम रूप से सम्बन्धित है। प्रेम तब तक आह्लादकारी नहीं होता जब तक कि वह जीवन के सहज हास्य से अनुप्राणित नहीं है, किन्तु कभी कभी विदूषक को भोजनप्रियता हास्य के बहुत सामान्य धरातल पर उतर आती है। सभी परिस्थितियों में मिष्ठान्तप्रियता रुचिकर हो सकती है, या नहीं, इसमें सन्देह है। उदाहरण के लिए 'सौ मन पेड़ा, सौ मन बर्फी, सौ मन सीरा पूरी जान। सौ मन लड्डू नित्य सबेरे होवे तब करता जलगान।'।

डा० गोपीनाथ तिवारी ने ठीक ही लिखा है कि इस ब्राह्मण पात्र द्वारा ब्राह्मणों की पेटू प्रवृत्ति पर प्रकाश डाला गया है और परोक्ष रूप से सिद्ध किया गया है कि वे न्योता खाने के लिए सदा थोड़ा कसे रहते हैं। दूसरे शब्दों में इसके द्वारा ब्राह्मणों की हँसी उड़ाई गई है और उनका उपहास किया गया है।^१

सम्भवतः यही कारण रहा हो कि विदूषक के प्रति नाटककारों का विशेष आकर्षण न रह गया हो। प्रसाद जी ने अज्ञातशत्रु, स्कन्दगुप्त, ध्रुवस्वामिनी में विदूषक को कुछ संशोधन के साथ स्वीकार किया है। अज्ञातशत्रु का वसन्तक, और स्कन्दगुप्त का मुद्गल ता किसी प्रकार प्राचीन विदूषक के कार्यों का निर्वाह करते हैं किन्तु ध्रुवस्वामिनी में कुबड़े, बीने, तथा हिजडे ने ही विदूषक का रूप ग्रहण करते हुए हास्य की सृष्टि करने का प्रयत्न किया है। अनेक स्थला पर तो नाटकीय संवेदना से सम्बद्ध सामान्य या विशिष्ट पात्र ही विदूषक की भाँति हास्य की सृष्टि करते हैं। यह विदूषक का रूपान्तर है।

इस प्रकार यह देखा जा सकता है कि विदूषक अन्य पात्रों में रूपान्तरित होकर नये प्रकार के हास्य की अभिव्यक्ति करता है। इस विकास में उसका विशिष्ट गुण जा पेटूपन से सम्बन्धित है, क्रमशः क्षीण होता चला गया है। अतः विदूषक जैसे पात्र का विकास इस रूप में ही हुआ कि नाटक का एक पात्र हो हास्य उत्पन्न करने में क्रियाशील रहे। इस प्रकार हास्य की विशिष्टता विदूषक से इतर केवल एक पात्र में सीमित न होकर अनेक पात्रों में विभाजित हो गयी। इस प्रकार के पात्रों में श्री माखनलाल चतुर्वेदी कृत

‘श्रीकृष्णाजुनं युद्ध’ नाटक में शस और श्री प्रसाद ने स्कन्दगुप्त नाटक में धातुसेन है। आधुनिक एकाकी नाटकों में प्रसाद का ‘एक घूंट’ चन्दुला नामक विदूषक को अवश्य उपस्थित करता है किन्तु अन्य नाटककारों में विदूषक का कहीं कोई सवेत नहीं है। डॉ० रामनुमार वर्मा के एकाकी नाटकों में विदूषक का कार्य अधिकतर घरेलू नौकर-चाकर ही करते हैं और वही-वही हिन्दी का सम्यक् ज्ञान न रखने वाले पात्र हिन्दी बोल कर भी हास्य उत्पन्न करते हैं। उदाहरण के लिए ‘रूप की बीमारी’ नामक एकाकी में बंगाली डाक्टर, दास गुप्ता का हिन्दी-व्योपकथन।

इस भाँति यह स्पष्ट देखा जा सकता है कि प्राचीन नाटकों का विदूषक हिन्दी नाटकों में न तो नायक का सहचर रह गया न विद्वता में ही पारंगत और न वह अपने जलपान के लिए सौ मन लड्डू की आवाका रखता है। सहज जीवन में निर्भर का भाँति तरंगित होने वाले हास्य की अभिव्यक्ति किसी भी पात्र से किसी समय हो सकती है।

संक्षेप में प्राचीनकाल का विदूषक आज जीवन के मनोविज्ञान में नई सम्भावनाओं के साथ अपने प्राचीन सत्कारों को त्यागकर नवीन पात्रों के रूप में अवतरित हुआ है।

(५) हास्यगत मनोविज्ञान :

संस्कृत नाट्य-शास्त्र में रस के अन्तर्गत ही हास्य की उत्पत्ति मानी गयी है। हास्य परिस्थिति के प्रभाव से नवीन रूपों में व्यक्त होता रहा है। आचार्यों ने हास्य के छः भेद किए हैं जो प्रसंगानुसार हास्य की क्रिया को उद्घाटित करते हैं। जैसे-जैसे नाट्य-साहित्य का विकास होता गया, वैसे-वैसे हास्य नाट्य शास्त्रीय विद्याओं में सीमित न रह कर स्वभाविक तथा सहज होता गया और रस की अपेक्षा भावों का आश्रय लेकर वह मनोविज्ञान में अधिक प्रतिष्ठित हुआ। हास्य और रुदन मनुष्य की सहज जन्मजात अनुवृत्तियाँ हैं। इनका परिचालन किसी शास्त्र से नहीं होता, भले ही शास्त्र उनके रूपों और उपरूपों का परिगणन करने की चेष्टा करे। उसी सत्य के आधार पर हास्य शास्त्र के द्वारा नहीं बाँधा जा सका और उसका विकास मानसिक क्रिया-प्रतिक्रिया के नान्य रूपों से घटित होता चला गया।

आज हास्य मनोविज्ञान का एक ऐसा अंग बन गया है जिसमें अभिज्ञान, अनुभूति, क्रियाशीलता-तीव्रता का सम्बन्ध हो गया है तथा हास्य अपनी भावगत सम्पन्नता में अधिक प्रसरणशील हो गया है। जिस प्रकार जल में एक छोटी-सी ककड़ी पड़ जाने से चारों ओर लहरों का प्रसार होने लगता है, उसी प्रकार किसी विनोद या अनुरंजन की हल्की-सी सूक्ति के कारण हास्य की लहरें चारों ओर फैल जाती हैं। नाटकों में संवाद की विशेषता उनके अनुरंजनकारी गुणों के द्वारा कही जाती है। इस अनुरंजन से जो विनोद

की सृष्टि होती है उसमें हास्य प्रच्छन्न रूप में लीन रहता है। अतः यह हास्य मानसिक उभार की व्यापक प्रक्रिया है।

नाटकों में हास्य की उत्पत्ति प्रायः दो रूपों में की जाती है—रूपक, श्लेष या यमक के सहारे चमत्कार उत्पन्न करने में हास्य साहित्यिक रूप ले लेता है, यह प्रथम प्रकार है। प्रसाद जी ने अपने नाटकों में ऐसे ही साहित्यिक हास्य का नियोजन किया है। ध्रुवस्वामिनी के कूबड़े का कूबड़ हिमालय के रूप में वर्णन करना बहुत कुछ ऐसा ही हास्य है। दूसरे प्रकार का हास्य परिस्थितियों के सहज रूप से बिखर उठता है, उसे पाण्डित्य प्रदर्शन की आवश्यकता नहीं है। माधव शुक्ल के महाभारत नाटक में ग्रामीणों का हास्य कुछ इसी प्रकार का है अथवा श्रीकृष्णार्जुन युद्ध में शंख का हास्य, जहाँ वह अपने धारी के मोटेपन की प्रशंसा करता है, उसी श्रेणी के हास्य की सृष्टि करने में सहायक है।

हास्य की सम्भावनाएँ :—

आधुनिक एकाकियों में व्योपकयन का सौन्दर्य विनोद तथा हास्य से ही परिचालित होता है। इस भाँति हास्य की निष्पत्ति में अब रस के प्रति उतना आग्रह नहीं है जितना मनोविज्ञान के प्रति है। यह मनोविज्ञान एक ऐसा अक्षय भण्डार है जिसके प्रत्येक क्रियात्मक और प्रतिक्रियात्मक सौन्दर्य में हृदय की संभावनाएँ देखी जा सकती हैं। इनका उल्लेख निम्न प्रकार से किया जा सकता है—

- (क) समाज के स्वस्थ विकास के लिए हास्य का प्रयोग
- (ख) स्वतंत्र राष्ट्र के विकास के लिए उन्मुक्त हास्य का आश्रय
- (ग) व्यक्तित्व के विकास में विनोद तथा हास्य की मनोवृत्ति

संक्षेप में, उपर्युक्त प्रसंगों पर भी विचार कर लेना चाहिए। लगभग डेढ़ सौ वर्षों की परतन्त्रता के अभिशाप से मुक्त होने के उपरान्त हमारे देश की जनता में एक स्वस्थ चेतना आविर्भूत हुई है। अभी तक जीवन का प्रत्येक क्षेत्र कुंठाग्रस्त था और जन-जीवन अपनी आत्मनिर्व्यक्ति के लिए स्वतंत्र नहीं था किन्तु पंद्रह अगस्त १९४७ के पश्चात् इस देश को परतन्त्रता के पाश से मुक्ति मिली। अब जीवनगत मनोविज्ञान अपने विकास के लिए जिसना आस्थावान् है उतना ही आशावान् भी। किसी मुक्त निर्भर की भाँति खिलखिलाता हुआ जन-जीवन हास्य और विनोद के अनेक रूपों में अपने को अभिव्यक्त कर सकता है। अब हँसना उसके लिए उतना ही स्वाभाविक है जितना अतीत में रोना था। भावात्मक एकता की दृष्टि में तथा राष्ट्रीय संगठन की दृष्टि से ऐसे स्वच्छन्द विनोद से साहित्य का निर्माण हो सकता है, जिसमें हास्य की अनेकानेक अनुवृत्तियाँ लहरो की भाँति उठकर सचरित हो सकती हैं। मेरा तो ऐसा विश्वास है कि स्वच्छन्द

जीवन में उन्मुक्त उल्लास के बिना कोई भी राष्ट्र विकास नहीं कर सकता और इसलिए भविष्य के जीवन में हास्य की अपरिमित सम्भावनाएँ हो सकती हैं।

(ख) बुद्धि वैभव के आलोक में हमारी अनेक अन्धमान्यताएँ एवं रूढ़ियाँ समाप्त हो गयी हैं। हम उन पूर्वाग्रहों से मुक्त हो गए हैं जिनसे समाज कुठित था। पश्चिम के सम्पर्क में हमें ज्ञान और विज्ञान के विस्तृत आशय प्राप्त हुए हैं। मानव, समाज के लिए उदारचेता और सहअस्तित्व के लिए बियाशील बन गया है। इन दोनों परिस्थितियों में उसे प्रसन्नता का सबल प्राप्त होना चाहिए, इसी प्रसन्नता में उसके जीवनगत हास्य की प्रचुर सामग्री है।

(ग) समाज की इकाई, परिवार और व्यक्ति में है। इसलिए समाज के उन्नयन के लिए व्यक्ति तथा परिवार का उत्थान आवश्यक है। यो तो वास्तविक दृष्टिकोण से व्यक्ति सत्, चिन् और आनन्द का ही रूप है तथापि सांसारिक वात्स्यान्यता से उसका आनन्द क्षत-विक्षत हो गया है। उस आनन्द को उभारने में हास्य एक आवश्यक उपादान है। इस भाँति स्वतन्त्र राष्ट्र स्वस्थ समाज और स्वच्छन्द व्यक्ति में हास्य की शत-शत अनुभूतियाँ अभिव्यक्त होने के लिए आतुर जात होती हैं।

हास्य का यह स्वस्थ रूप सम्पूर्ण नाटक और एकांकी में किस प्रकार अभिव्यक्त होना चाहिए उसके लिए केन्द्रीय एवं प्रादेशिक शासन को विचार करना चाहिए। साथ ही साथ यह भी आवश्यक है कि साहित्यकार राष्ट्रीय घरातल पर नाटक के निर्माण में सक्रिय और प्रयत्नशील हो, समाजगत कुठारों और असफलताओं को व्यंग्य और परिहास से दूर करके ऐसी परिस्थितियों में देश के भविष्य का रूप निर्धारित करे जो मानव मात्र के लिए कल्याणकारी सिद्ध हो सके। यह भी आवश्यक है कि शासन और साहित्यकार दोनों में सम्पर्क और सहयोग की स्थिति उत्पन्न हो तथा नाट्य-रचना जो अभी तक सिविल रही है, वह समयानुकूल सक्रिय हो सके।

यह हर्ष की बात है कि भारतीय शासन ने संगीत नाटक अकादमी की स्थापना की है जिसके माध्यम से ललित-कलाओं एवं नाट्यरूपों के विकास की योजना निर्धारित की गई है, किन्तु जिस प्रकार देश को उत्कृष्ट नाटकों की आवश्यकता है, उस प्रकार की धार्मिक योजना सामने नहीं आई। यह आवश्यक है कि संगीत नाटक अकादमी की शत-शत शाखाएँ देश के प्रत्येक राज्य में स्थापित हो तथा उनके द्वारा ऐसे नाटकों की सृष्टि हो जो हास्य एवं उल्लास के साथ जीवन के स्वस्थ क्षेत्रों का अन्वेषण कर सकें।

यह दुर्भाग्य की बात नहीं जा सकती है कि पृथ्वीराज कपूर का पृथ्वी पिपेटर बंद हो गया, उसके द्वारा भारतीय रंगमंच की स्थापना का 'मंगलाचरण' प्रस्तुत किया गया था। यदि उसे सन्नान्त नागरिकों तथा राज्य शासन से कुछ सहयोग मिलता तो सम्भवतः ऐसी परिस्थिति न आती। प्रयत्न यह होना चाहिए कि प्रत्येक राज्य की

एक रगशाला हो और समय नाटककारों को आमन्त्रित किया जाए कि वे राष्ट्रीय दृष्टिकोण से महान नाटकों की सृष्टि करें।

हमारे देश में जन-नाटकों की अखण्ड परम्परा रही है। इन जन-नाटकों में समयानुकूल सशोधन की आवश्यकता है। इनमें स्वस्थ जीवन की प्रचुर सामग्री है। जीवन के मुक्त हास्य में अनेकानेक पौराणिक एवं ऐतिहासिक प्रसंग और परिस्थितियाँ हैं, यदि समय के अनुसार तथा युग की प्रवृत्तियों को दृष्टि में रखते हुए जन-नाटकों को आधुनिक रूपों में परिवर्तित किया जाए तो यह जननाटक देश की अन्तरात्मा के सच्चे प्रतिनिधि हो सकते हैं। इन जननाटकों में हास्यपरिहास के लिए कहीं दूर नहीं जाना होगा। उनके अभिनय और प्रस्तुतीकरण में भी हास्य की सम्भावनाओं के अनेक रूप खोजे जा सकते हैं। आज जनजीवन में जागरण के चिह्न दृष्टिगोचर हो रहे हैं और यह आशा करनी चाहिए कि आनन्द और विनोद को लेकर जननाटकों की ऐसी परम्परा स्थापित हो, जिससे राष्ट्र को नई स्फूर्ति तथा शान्ति मिल सके।

□

संस्कृत-हिन्दी ग्रन्थों की सूची

अशोक के फूल
 अग्निपुराण
 आधुनिक हिन्दी साहित्य
 आधुनिक हिन्दी-नाटक
 आधुनिक हास्य व्यंग्य
 अभिनव भारती
 ए स्टडी ऑफ ओरिसन फोकलोर
 काव्य प्रकाश
 कामायनी
 जायसी ग्रन्थावली
 दशरूपक
 नवरस
 नाटक की परत
 नाट्य-समीक्षा
 प्रताप पीयूष
 प्रतिनिधि हास्य एकांकी
 बंगला साहित्येर कथा
 भाव प्रकाश
 भारतीय लोक साहित्य
 भारतेन्दु का नाट्य साहित्य
 भारतेन्दु की नाट्यकला
 भारतेन्दुकालीन व्यंग्य परम्परा
 भारतेन्दु नाटकावली
 भारतेन्दुकालीन नाटक साहित्य

हजारीप्रसाद द्विवेदी
 व्यास जी
 डॉ० लक्ष्मीसागर बाण्येय
 डॉ० नगेन्द्र
 श्री केशवचन्द्र वर्मा
 अभिनव गुप्त
 कुम्भविहारी दास
 आचार्य मम्मट
 जयसकर प्रसाद
 घनंजय
 दाबू गुलाबराय
 डॉ० एस० पी० खन्नी
 डॉ० दशरथ ओझा
 प्रतापनारायण मिश्र
 सम्पादक : श्रीकृष्ण अक्षय,
 मनमोहन शरण
 श्री सुकुमार सेन
 शारदातनय
 श्री श्याम परमार
 डा० वीरेन्द्रकुमार शुक्ल
 श्री प्रेमनारायण शुक्ल
 श्री विजेन्द्रनाथ पाण्डे
 डॉ० गोपीनाथ तिवारी

मध्यकालीन धर्मसाधना
 मराठी साहित्य समालोचना
 महाराष्ट्र नाट्य कला व नाट्य वाङ्मय
 रस कलश
 राजस्थानी लोक नाट्य
 रूपक रहस्य
 रसिकप्रिया
 रिमझिम
 लोककला (राजस्थान अंक) (पहला-भाग)
 लोक धर्मी नाट्य परम्परा
 लोकसाहित्य की भूमिका
 लोकसाहित्य
 लोकव्यवहार
 शास्त्रीय समीक्षा के सिद्धान्त
 साहित्य दर्पण
 साहित्य की प्रवृत्तियाँ
 (प्रथम संस्करण १९५१)
 संस्कृत साहित्य का इतिहास
 संस्कृत साहित्य का इतिहास
 सिद्धान्त और अभ्ययन
 हास्य के सिद्धान्त और मानस में हास्य
 हास्य के सिद्धान्त
 हास्य रस (श्री केलकर अनुवाद)
 हास्य रस की कहानियाँ
 हास्य रस की रूपरेखा
 हिन्दी नाटककार
 हिन्दी नाटक के सिद्धान्त और समीक्षा
 हिन्दी नाटक के सिद्धान्त और नाटककार
 हिन्दी नाटकों का उद्भव और विकास
 हिन्दी नाटकों का इतिहास
 हिन्दी नाटकों में हास्य
 हिन्दी साहित्य का आदिकाल

डॉ० हजारीप्रसाद द्विवेदी
 श्री सरवटे
 गणेश रमनाथ दडवते
 'हरिऔध'
 श्री देवीलाल
 श्यामसुन्दर दास
 केशवदास
 डॉ० रामकुमार वर्मा
 डॉ० श्याम परमार
 सत्यव्रत अवस्थी
 डॉ० सत्येन्द्र
 श्री सन्तराम
 डा० गोविन्द त्रिगुणायत
 विस्वनाथ
 श्री जयकिशन प्रसाद
 बलदेवप्रसाद उपाध्याय
 वाचस्पति गैरोला
 डॉ० मुलाब राय
 प्रो० जगदीश पाण्डे
 जगदीश पाण्डेय
 श्री रामचन्द्र वर्मा
 श्री आर० सहगल
 एस० पी० खत्री
 प्रो० जयनाथ नलिन
 रामगोपाल चौहान
 श्री रामचरण महेन्द्र
 डॉ० दशरथ ओझा
 डॉ० सोमनाथ गुप्त
 सतेन्द्र माधुरी चैत्र
 डॉ० हजारी प्रसाद द्विवेदी

| | |
|---|--------------------------------|
| हिन्दी साहित्य में हास्य रस | (नवम्बर १९३७ लेख) डॉ० नगेन्द्र |
| हिन्दी साहित्य का सुबोध इतिहास | गुलाबराय |
| हिन्दी साहित्य का विवेचन | श्री योगेन्द्र शर्मा |
| हिन्दी साहित्य का इतिहास | रामचन्द्र शुक्ल |
| हिन्दुई साहित्य का इतिहास : गार्सा द तासी (अनु० डॉ० लक्ष्मीसागर वाण्ये) | |

नाटकों की सूची

| | |
|---------------------|-------------------------|
| अज्ञात शत्रु | जयशंकर प्रसाद |
| अन्धेर नगरी | भारतेन्दु हरिश्चन्द्र |
| अति अन्धेर नगरी | देवदत्त शर्मा |
| अभिनय | गोपीनाथ तिवारी |
| आनरेरी मजिस्ट्रेट | श्री सुदर्शन |
| उलटफेर | श्री जी० पी० श्रीवास्तव |
| उपाहरण | कार्तिकप्रसाद खत्री |
| एक एक के तीन | देवकीनन्दन त्रिपाठी |
| एक घूंट | जयशंकर प्रसाद |
| कइसा साहब कइसी आया | उपेन्द्रनाथ अश्क |
| कर्बला | प्रेमचन्द |
| कारवों | भुवनेश्वर प्रसाद |
| कौन्सिल की मेम्बरी | प० राधेश्याम मिश्र |
| कर्पूरमंजरी | भारतेन्दु हरिश्चन्द्र |
| करुणालय | जयशंकर प्रसाद |
| कल्याणी परिणय सज्जन | जयशंकर प्रसाद |
| कलयुगी जनेऊ | देवकीनन्दन त्रिपाठी |
| कलयुगी विवाह | प्रतापनारायण मिश्र |
| कृष्ण सुदामा | श्री जमुनादास मेहरा |
| गंगा जमुना | श्री जी० पी० श्रीवास्तव |
| गो-संकट | अम्बिकादत्त व्यास |
| घर और मकान | डॉ० रामकुमार वर्मा |
| चार बेचारे | बेचन शर्मा 'उग्र' |
| चोर के घर छिछोरे | श्री जी० पी० श्रीवास्तव |
| चौपट चपेट | किशोरीलाल गोस्वामी |

चन्द्रामली नाटिका

चन्द्रगुप्त

छंद योगिनी

जयनारसिंह

जन्मजय का नाग-यज्ञ

तन मन धन श्री गोसाई जी के अर्पण

तप्ता संवरण

दाहर

हुसनी बाला

हुमदार आदमी और गडबड़ झाला

धनजय विजय

धुवस्वामिनी

नाक में दम और जवानी नाम बुढापा

नीलदेवी

नाट्यसम्भव

पासपड़ोस

पाखण्ड निडम्बन

पति-पत्नी

पर्दा उठाओ पर्दा गिराओ

प्रायश्चित्त

प्रेम योगिनी

बटुए

बुढे मुंह मुहासे

बैल छः टके के

भारत जननी

भारत दुर्दशा

भूलचूक

मरदानी औरत

मिस अमेरिकन

मत्स्यगंधा

मयंक मंजरी

राजेश्वरी

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र

जयशंकर प्रसाद

श्री हर्षप्रसाद द्विवेदी

देवकीनन्दन त्रिपाठी

जयशंकर प्रसाद

श्री राधाचरण गोस्वामी

श्री निवासदास

श्री उदयशंकर भट्ट

श्री राधाकृष्ण दास

श्री जी० पी० श्रीवास्तव

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र

जयशंकर प्रसाद

श्री जी० पी० श्रीवास्तव

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र

श्री किशोरीलाल गोस्वामी

देवराज दिनेश

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र

ज्योतिप्रसाद मिश्र

उपेन्द्रनाथ अस्क

जयशंकर प्रसाद

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र

श्री देवराज दिनेश

श्री राधाचरण गोस्वामी

श्री देवकीनन्दन त्रिपाठी

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र

श्री जी० पी० श्रीवास्तव

”

श्री बदरीनाथ भट्ट

श्री उदयशंकर भट्ट

श्री किशोरीलाल गोस्वामी

जयशंकर प्रसाद

रत्नावली नाटिका
रणधीर प्रेम मोहिनी
रक्षाबन्धन
लघुधोषो
पिद्यासुन्दर
विवाह विज्ञापन
विशास
विपश्य विपमोपधम
वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति
शिद्धा दान जैसा काम वैसा परिणाम
स्कन्दगुप्त
स्त्रीचरित्र
सतीप्रताप
सत्य हरिश्चन्द्र
साहित्य का सपूत
सयाना भालिक

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र
श्री निवास दास
देवकीनन्दन निपाठी
बदरीनाथ भट्ट
भारतेन्दु हरिश्चन्द्र
श्री बदरीनाथ भट्ट
जयशंकर प्रसाद
भारतेन्दु हरिश्चन्द्र
भाषतेन्दु हरिश्चन्द्र
बालकृष्ण भट्ट
जयशंकर प्रसाद
देवकीनन्दन निपाठी
भारतेन्दु हरिश्चन्द्र
भारतेन्दु हरिश्चन्द्र
श्री जी० पी० श्रीवास्तव
उपेन्द्रनाथ धर

कहानियों की सूची

घड़ी बनाम सोंटा
बनारसी एक्का
मेरी हजामत
सुकुल की बीबी

'चोच'
'बेबब बनारसी'
अक्षपूर्णानन्द
निराला

पत्रिकाओं की सूची

नोक क्लॉक : हास्य व्यंग्य प्रधान सचित्र भासिका पत्रिका, अप्रैल, १९६३
भारतेन्दु मासिक पत्रिका, १९५२
माधुरी मासिक पत्रिका अक्टूबर, १९३७ वर्ष १६ खंड १
साप्ताहिक हिन्दुस्तान ६, सितम्बर, १९५७
सरस्वती मासिक पत्रिका, १९५२
साहित्य सन्देश १९५२।१९५५ जनवरी
हिन्दी अनुशीलन एक श्रृंखला १९५६
हिन्दुस्तानी त्रैमासिक जुलाई, १९३७

चन्द्रावली नाटिका
चन्द्रगुप्त
छंद योगिनी
जयनारसिंह
जन्मजय का नाग-यज्ञ
तन मन धन श्री गोसाई जी के अर्पण
तप्ता संवरण
दाहर
दुखनी बाला
हुमदार आदमी और गड़बड़ भाला
धनंजय विजय
धुवस्वामिनी
नाक में दम और जवानी नाम बुढ़ापा
नीलदेवी
नाट्यसम्भव
पासपड़ोस
पाखण्ड बिडम्बन
पति-पत्नी
पदों उठाओ पदों गिराओ
प्रायश्चित्त
प्रेम जोगिनी
बटुए
बुढ़े मुंह मुहासे
घैल छः टके के
भारत जननी
भारत दुर्देशा
भूलचूक
सरदानी औरत
मिस अमेरिकन
सत्स्यगंधा
मयंक मंजरी
राजेश्वरी

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र
जयशंकर प्रसाद
श्री हरिप्रसाद द्विवेदी
देवकीनन्दन त्रिपाठी
जयशंकर प्रसाद
श्री राधाचरण गोस्वामी
श्री निवासदास
श्री उदयशंकर भट्ट
श्री राधाकृष्ण दास
श्री जी० पी० श्रीवास्तव
भारतेन्दु हरिश्चन्द्र
जयशंकर प्रसाद
श्री जी० पी० श्रीवास्तव
भारतेन्दु हरिश्चन्द्र
श्री किशोरीलाल गोस्वामी
देवराज दिनेश
भारतेन्दु हरिश्चन्द्र
ज्योतिप्रसाद मिश्र
उपेन्द्रनाथ अदक
जयशंकर प्रसाद
भारतेन्दु हरिश्चन्द्र
श्री देवराज दिनेश
श्री राधाचरण गोस्वामी
श्री देवकीनन्दन त्रिपाठी
भारतेन्दु हरिश्चन्द्र
भारतेन्दु हरिश्चन्द्र
श्री जी० पी० श्रीवास्तव
”
श्री बदरीनाथ भट्ट
श्री उदयशंकर भट्ट
श्री किशोरीलाल गोस्वामी
जयशंकर प्रसाद

रत्नावली नाटिका
रणधीर प्रेम मोहिनी
रत्नावन्धन
लवङ्गधोषों
विद्यासुन्दर
विवाह विज्ञापन
विशारत
विपश्य विपमोपधम
वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति
शिक्ता दान जैसा काम वैसा परिणाम
स्कन्दगुप्त
स्त्रीचरित्र
सतीप्रताप
सत्य हरिश्चन्द्र
साहित्य का सपूत
सयाना मालिक

• भारतेन्दु हरिश्चन्द्र
श्री निवास दास
देवकीनन्दन त्रिपाठी
बदरीनाथ भट्ट
भारतेन्दु हरिश्चन्द्र
श्री बदरीनाथ भट्ट
जयशंकर प्रसाद
भारतेन्दु हरिश्चन्द्र
भाषतेन्दु हरिश्चन्द्र
बालकृष्ण भट्ट
जयशंकर प्रसाद
देवकीनन्दन त्रिपाठी
भारतेन्दु हरिश्चन्द्र
भारतेन्दु हरिश्चन्द्र
श्री जी० पी० श्रीवास्तव
उपेन्द्रनाथ अक्ष

कहानियों की सूची

घड़ी बनाम सोंटा
बनारसी एक्का
मेरी हजामत
सुकुल की बीबी

‘चोच’
‘बेडव बनारसी’
अन्नपूर्णानन्द
निराला

पत्रिकाओं की सूची

नोक भोक : हास्य व्यंग्य प्रधान सचित्र मासिका पत्रिका, अप्रैल, १९६३
भारतेन्दु मासिक पत्रिका, १९५२
माधुरी मासिक पत्रिका अक्टूबर, १९३७ वर्ष १६ खंड १
साप्ताहिक हिन्दुस्तान ६, सितम्बर, १९५७
सरस्वती मासिक पत्रिका, १९५२
साहित्य सन्देश १९५२।१९५५ जनवरी
हिन्दी अनुशीलन एक अंक १९५६
हिन्दुस्तानी त्रैमासिक जुलाई, १९३७

English Books.

1. An Introduction to Dramatic theory—by A. Nicoll
2. A century of Humour—by P. C. Wedehouse
3. An essay on comedy—by Meredith
4. An essay on laughter—by James Sully M. A. L. L. D
5. Art of Drama—by Bentulley and Millet
6. British Drama by A. Nicoll
7. English Satire and Satirests—by Walker Heegh
8. English Satire—by Free long
9. Humour and Humanity—by Stephen leacock
10. Humour and Humontrists—by Thackery
11. Hindi literature—by F. E. Keay
12. Influence of the western Drama on Modern Hindi Drama
13. Idea of comedy—by Meredith
14. Sanskrit Drama—by A. B. Keith
15. Satire and Satirists—by Henry James
16. Shakesperian comedy—by S. C. Gupta
17. Shakespearin Comedy—by H. B. Chariton
18. The Psychology and Laughter Comedy—by J. Y. Greeks
19. The Art of Satire—by Worestor Daird
20. Theory of Drama—by A. Nicoll
21. World Drama—by Nicoll

